



معايشة القصة القصيرة

محمد محمود عبد الرازق

مكتبة



Bibliotheca Alexandrina



00933050

ج. د. د. د. د.

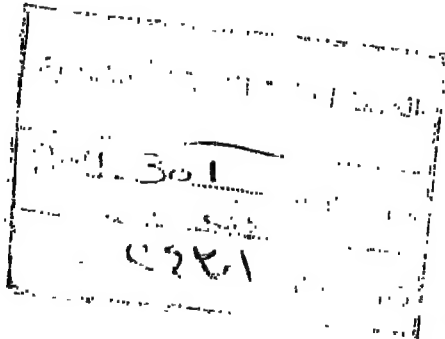
فنّ معاشة القصة القصيرة



مكتبة

Library : GOAL

محمّد محمود عبد الرزاق



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الاخراج الفنى
والغلاف

محمد محمد عبد العال

أهداء :

الى مدحت ومهاب

مقدمة :

ميز الفلاسفة الانسان عن الحيوان بالعقل . واهتم بعض المفكرين بملكة أخرى ، هى القدرة على الاتصال بواسطة الرموز . فالانسان لا يستجيب لبيئته الواقعية وحدها ، وانما - أيضا - لبيئة رمزية من صنعه . الكلب يستجيب للطعام ، والانسان يستجيب له بنفس الطريقة إضافة الى استجابات أشد تعقيدا تتوقف على اعتبارات رمزية . فقد يتجنب بعض أنواع الطعام خوفا من غضب الآلهة ، كما حرم الفراعنة أكل لحم الخنزير . ويتناول أطعمة أخرى لقدرتها على شفاء أمراض معينة . وهناك بعض الأطعمة مثل « الكافيار » يتناولها - أساسا - من أجل الاحساس بالمركز الاجتماعى الأعلى .

وغالبية المخلوقات تعيش عموما فى بيئات مادية . فهى تستقبل المثيرات وتستجيب لها . أما الاحساس بالماضى أو المستقبل فقليل أو معدوم ويذكرنا كينيث بولدينج بأن الكلب ليس لديه فكرة شعورية عن وجود كلاب قبله أو بعده . وحين أبدع الانسان عالما رمزيا أسبغ على الواقع بعدا لا يعرفه غير البشر . وهذا الإنجاز الهائل أخرجه من الوجود المادى المجرد ، ووضع فى وجود رمزى من اللغة والفن والأسطورة . فبدلا من التعامل باستمرار مع الأشياء نفسها طور أفكارا عن هذه الأشياء ، وهو يغلف نفسه بغلاف من الأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية والطقوس الدينية ، لدرجة أنه لا يستطيع أن يرى شيئا أو يعرفه الا من خلال نظامه الرمزى . وكما قال أبيقور : « ان ما يقلق الانسان ويخيفه ليست الأشياء ، وانما آراؤه وتخیلاته عن الأشياء » .

استغل الاعلاميون هذا العالم الصورى للتأثير على الانسان عن طريق الاعلام والاعلان : أما المبدعون الذين ينشئون العالم الصورى منذ صناع الأسطورة حتى اليوم فيبحثون عن الحقيقة والحقيقة الشعرية ليست فردية أو محلية بل عامة وفعالة . وهى ليست حقيقة يمكن اثباتها مثل الحقائق العلمية . ونحن نحكم عليها - كما يقول سيسيل دى لويس - لأنها فعالة . فهى تعمل على ادخال نوع من أنواع المتعة الى النفوس

المتعة التي تشكل بالمفهوم الكائناتى امتدادا للحياة . فليس كافيا أن نقول :
ان الشعر يصيد توازننا النفسى ، لأن الشعر هو ما يجعلنا سعداء ، ولو أن
ذلك أيضا أفضل ما يمكن أن يقال عن الفن . والشعر يقنعنا بحقيقة كونه
لا يقاوم مثل نغم امرأة جميلة . فالطابع السامى للكلمات ، والتناسق
الواعى ، والتشكيلية النادرة ، والمنطق المنغم ، هى السمات التي نتعرف
بها على الشعر .

لكن ما هو الشيء الذى يتغلغل فى نفوسنا فيلمس القلب ؟ . يقول
بليك : « ان أى شيء ممكن تصديقه يمثل صورة للحقيقة » . كل شيء
يستطيع الشعر بقوة عاطفته أن يقنعنا به هو صورة للحقيقة . فالحقيقة
تكن فى العاطفة . والاعتقادات الفكرية يجب أن توقف ، ليتسنى لأسلوب
مختلف . ولكن ليس أقل حيوية - أن يستحوذ على عقولنا لفترة معينة .
وكل شيء حقيقى يكون عكسه حقيقيا . وبالطبع فان هذا العالم الشعرى عالم
مفتعل . وبفضل نمط الصورة الشعرية تمتلك القصيدة علاقات مع نمط
العالم الحقيقى . والاستعارة هى الوسطة التي يتعرف القارئ من خلالها
على هذه العلاقات . بل انها تفعل أكثر من ذلك ، فالصور الشعرية تخبرنا
بأنه حتى العالم الحقيقى له نمط . يقول بليك : « لو فتحت أبواب
الادراك فان كل شيء سيظهر للانسان لا نهائيا كما هو » . ولنا فى أصغر
عنصر من عناصر الجمال حدس جزئى بالعالم كله . وكل صورة لا تفيد
خلق موضوع فصعب ، بل موضوعا ضمن محتوى التجربة . . وهكذا توجه
الصورة موضوعا كجزء من علاقة . والعلاقة من طبيعة الاستعارة . فاذا
ما اعتقد أن الكون جسم يكون فيه الناس والأشياء أجزاء يكمل بعضها
بعضا ، يمكن أن نسمح للاستعارة بأن تعطينا حدسا جزئيا بكل العالم .
وينتهى سيسيل دى لويس الى أن كل صورة شعرية بكشفها عن جزء يسير
من هذا الجسم ، تشير الى امتداده اللانهائى .

والابداع هو الملاذ الذى يلوذ به المبدع . انه ينقله من واقع الحياة
الى واقع أعلى وأسمى . يتغلغل به فى مسام عالم أهم ما فيه القداسة
والجمال . وحين تتراقص الكلمات ، يتداخل الفن والحياة . . المتخيل
والواقعى . وتصيح تناقضات الأشياء تناسقا ، وفوضاها نظاما . وتكون
للناقد مهمة واحدة هى : توميع ، أو تصيق ، أو تبسيط استجاباتنا للفن
عن طريق المعاشة الحيمة .

والقصة القصيرة أصدق تعبيرا عن روح العصر من أى فن قوى آخر .
وبذرة القصة فكرة . . تجد الدافع الذى يدفعها لتنمو وتتحول الى رغبة .
والرغبة تقوى لتصبح أمنية . والأمنية يشتد عودها لتنقلب الى شوق .

وعندما لا يتمكن المبدع من السيطرة على أشواقه ، أو الخلاص منها ..
يتحول الشوق الى احساس .. هنا .. لا يملك الكاتب الا ان يخضع
ويستسلم ويمسك بالقلم ، متحديا كل العواقب ، غير آبه بأية قاعدة ..

في مقدمة كتابنا : « الانسان بين الغربة والمطاردة » .. عرفنا فن
القصة القصيرة بأنه : « فن اتقان المعاشية » .. في هذا الكتاب نواصل
معاشية المعاشية ، متحدثين عن تواصل الأدباء منذ موباسان الى ما بعد
نجيب محفوظ ، محاولين رصد بعض الظواهر ، مثيرين بعض القضايا ،
مستخلصين بعض الرؤى .. وغايتنا اتقان فن معاشية القصة القصيرة ..

والانسان حيوان يعيش بالامل ..

والذين لا امل لهم .. لا يكتبون :

محمد عبد الرازق

الفصل الأول

تواصل

مدخل الى موباسان

ذهب أرسطو الى ان هوميروس كان يتلقى الهاما الهيا ، وهو يختار فعلا واحدا لحكاية كل من « الالياذة » و « الأوديسسة » . لو أن أرسطو عاصر موباسان لذهب الى أنه كان يتلقى نفس الالهام الالهي ، حينما اهتدى الى شكل القصة القصيرة ، ليقتنص بها اللحظات العادية العابرة ، بغية الكشف عن وجه الحقيقة . لقد عبر هولبروك جاكسون عن الواقع في مقدمته لـ « مختارات من موباسان » بعد وفاته بعدة سنوات حينما قال : « ان القصة القصيرة هي موباسان ، وموباسان هو القصة القصيرة » . ولشخف القراء بقصص موباسان ، كان الناشرون ينحلون القصص وينسبونها اليه ولقد أثبت الكاتب الأمريكي فرانسيس ستيجمولير أن خمسا وستين من قصصه التي انتشرت في أمريكا ليست له .

تعرف موباسان على فلووير عن طريق خاله . كان الخال ابنا لتاجر ناجح . وكان ثاني ثلاثة أخذوا على عاتقهم الاحتفاظ بتوازن فلووير ، حتى لا يجن أو ينتحر . أولهم شاعر وثانيهم سياسي ، وثالثهم دي كاعب محرر مجلة باريس الذي اصططحبه في رحلته الى الشرق عام ١٨٤٩ ، وقد عمل فلووير مستشارا أدبيا لموباسان « وكان فلووير يبحث عن حوارى كامل ، وكان موباسان يبحث عن أستاذ كامل » (١) وقد ظل موباسان طيلة سبع سنين يأتى اليه أيام الأحاد ، حاملا قصائده ومسرحياته وقصصه فلا يفترقان الا في المساء ، بعد نكتة بذيفة يستتران بها قلبين دامين . واستطاع التلميذ أن يفقه سر عبقرية الأستاذ وسجل بعض نصائحه في مقدمة : « بيروجون » : « جعلنى أرى في جملة واحدة الناحية التي يختلف فيها حصان عربية واحد عن خمسين حصانا آخر قبله أو بعده » .

يعلق فرانك أوكونور على هذا النص بقوله : هذا ملخص آخر عبارة نقلت الى في شبابى من كاتب آخر يكبرنى سنا ، اذ يقول فيما بعد : « اذا كنت تستطيع أن تصف دجاجة تعبر الطريق فانت كاتب حقا » . ولم ينفعنى هذا بشئ . ولا أستطيع حتى اليوم ، أن أصف حصان عربية ولا دجاجة ، (٢) .

يبدو أوكونور متعسفا غاية التعسف في التعامل مع النص ، اذ أن المقصود ليس وصف الحصان أو الدجاجة ، وإنما الملاحظة الدقيقة . ثمة نص آخر يفيدنا في تفسيره ، فقد قدم فلوپير لصاحبه نظرية للنجاح الأدبي ذات ثلاث شعب : لاحظ . . ثم لاحظ . . وأخيرا لاحظ . وكان موباسان على مائدة اميل زولا حينما تكلم المضيف عن مبادئ الأدب الجديد الذي يكتبه ، فقال : « لنذكر أن علينا أن نقفز الى النجوم من سلم الملاحظة الدقيقة » . وقد وعى موباسان دروس العصر فكتب يقول : « ان على الكاتب أن يعرف كيف يكتشف في الأمور العادية جمالها . لكن هذه الخاصية لا تظهر الا لمن كانت لديه قدرة للرؤية الى الأعماق . ولن تكون لهذه الرؤية جدوى دون ملاحظة مستمرة لكل شيء . . ولكل التفاصيل » (٣) .

والمقصود - بطبيعة الحال - ليس الدقة العلمية ، وإنما الفنية . فعالم الحيوان يستطيع أن يصف حصان عربية ، أو دجاجة ، بدقة بالغة ، بيد أنه يظل عالما لا فنانا . ان البصيرة العلمية - على رأى ادجار آلان بو - تبحث عن الحقيقة الجميلة ، بينما البصيرة الفنية تبحث عن الجمال الحقيقي ، ان البصيرة العلمية تحلل التجربة الى عناصرها الجزئية ثم تجمعها في نمط يعكس الحقيقة ، بينما تفعل البصيرة الفنية نفس الشيء بفارق هام بينهما ، وهو أن النمط الذي تخلقه يعكس الناحية الجمالية ، وبدون العقل الخيالي يكون العلم عاجزا أو كسيفا ، وبدون الخيال العقلي يكون الفن عاجزا أو كسيفا (٤) . والواقعية - كما يقول سيسيل دي لويس - تتضمن « العلاقة » ، ولذلك فان الفنان لن يتمكن من رؤية الأشياء كما هي على حقيقتها ، ما لم يكن دقيقا أيضا في المشاعر التي تربط بها . الواقعية هي الحاجة الى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، ثم بين الأشياء والمشاعر . وتظل دقة الفنان هي الأكثر ضبطا ، لان إبداع الفنان يتضمن كلا الموضوع والاحاسيس التي تربطه بالموضوع . . كلا الحقائق ونعمة التجربة . والشئ لا يمكن أن يؤخذ منفردا ، ومنعزلا ، ومكتفينا ذاتيا . (٥)

ونحن لا نستطيع أن نذهب الى حد القول أن كاتبنا فذا مثل أوكونور يجهل دور الملاحظة لكن يبدو أنه يقصرها على البشر دون بقية خلق الله . ثمة فقرة محيرة توهم بذلك ، اذ نراه عند تعرضه لقصة : « بيت يتليير » يقول : « ان خطاب القس ، مثل لاهوتية « أخت الرحمة » في « بول دي سوييف » يلح على نقطة تكررت مرة بعد مرة حتى أجبرت تلميذ قصة قصيرة غبيا مثلي أن يسأل عما حدث لحصان الغربة . اننى آخر انسان على وجه الأرض ينبغي أن يطلب منه التعرف على حصان الغربة ، ولكننى

أتوق الى اشارة بسيطة تمكننى من التعرف على القس أو على
«الراهبة» (٦) .

وتشير هذه الفقرة برشاقة الى تكرار موباسان لنفسه فى كثير من
أعماله . والذى يعيننا هنا أن موباسان – على العكس من أوكونور ، اذا
كنا قد فهمنا الفقرة السابقة فهما دقيقا – لم يكن يفرق بين القس والراهبة،
والدجاجة وحصان العربى ، فجميعهم جديرون بالملاحظة الدقيقة ، ما داموا
شخصا فعالا فى العمل كما سنوضح ذلك .

وعلى أى حال ، فانه اذا كان أوكونور قد أصبح كاتباً كبيراً ، دون
أن يستطيع وصف دجاجة أو حصان عربى ، فان موباسان قد أصبح كاتباً
عظيماً رغم قدرته الخارقة على وصف الحصان والحصار والدجاجة والأرنب
وغيرها من الكائنات . وأبدع من خلال هذا الوصف صوراً شعرية أخاذة ،
تحتل عن جدارة مكان الأسطورة القديمة .



وموباسان ولوع بالدجاج ، البرى منه والداجن . فهو يتتبعه فى
كل حالاته ، ربما بسبب الألفة وطول المعاشرة التى أشار اليها بقصة :
« أين أبوك ؟ » وهو يحدثنا عن أطفال الفلاحين . كذلك نراها تكثر فى
تشبيهاته . فضلاً عن أنها تقوم بدور هام فى بعض قصصه ، وخاصة
قصتي : « الصعلوك » و « قصة خادمة فى مزرعة » . فى قصة : « صفقة »
يصف أحد النواتى : « عندما كان يخلع القرص النتن الذى كان يستعمله
كقبعة ، كان رأسه يبدو وقد غطاه زغب خفيف كالدهان . . شبح شعر ،
كأنه جسد دجاجة مندوفة أعدت للشئ » . ويستهو به هذا التشبيه مرة
أخرى فى قصة : « الحارس » . « أصفر الشعر خفيفه ، بحيث يبدو
كزغب دجاجة مندوفة الريش » ، ويقدم لنا من خلال صوره دراسة
قصية للدجاج والناس . أطفال قصة : « أين أبوك ؟ » يتشاجرون :
« وأبناء الريف الذين يعيشون على مقربة من الحيوانات، كانوا يستشعرون
تلك الرغبة القاسية التى تدفع الدجاجات الى الاجهاز على الدجاجة التى
تخرج منها » . وفى قصة : « برتا » يتحدث عن غريزة الأمومة : « تلك
الغريزة التى تدفع الدجاجة الى أن تلقى بنفسها أمام فم الكلب الكاسر
لتدافع عن أفرأخها » . وفى قصة : « عمى جول » يصف حالة أخت
الراوى : « كانت تبدو شاردة بعد زواج الأخرى ، وكأنها دجاجة بقيت
وحيدة دون أفرأخها » .

هذا مجرد مثال . والدراسة المتأنية لعالم الحيوان ومظاهر الطبيعة
عنده تصل بنا الى نتائج باهرة . لعل أهمها تلك الفلسفة الكامنة وراء

اصراره على ولوج العالم الطبيعي من أوسع أبوابه • فلسفة عصره ، عصر العلم • الذى ربطنا بسلم التطور ، وجعلنا نبدو على حقيقتنا ، مجرد ذرات ضئيلة فى عالم لا نهاية له ، نحن دائما للعودة الى الجنود ، وان جاهدنا جهادا مريرا مستمرا لبناء العالم الانسانى • اننا نتخيل الدهشة التى اعترت جى الصغير وهو يجابه لأول مرة بحقائق العلم ، التى ظلت الى نهاية حياته الفنية القصيرة ، تحدد مساره ، وتتحكم فى مصيره ، حتى انتهت به الى المصححة • وفى المصححة يسجل الطبيب : « ان مسيو موباسان يرتد الى الحيوانية » • علينا أن نتشبت بهذه الكلمة : « الحيوانية » اذا أردنا أن نصل الى مفتاح شخصيته ، ونكتشف فلسفته •

كازتزاكى كان يحس بنفسه الاحساس • وقد انطلق من نفس نقطة الانطلاق • • النقطة التى كادت أن تخل بتوازنه • وقد اهتمدنا بمذكراته • ونحن نتخيل دهشة موباسان ، كيف يتلقى العقل البكر الذى تربى على عقائد غيبية ، تلك الصفة المفاجئة المضادة ؟

لقد اهتمجت روح كازاتزاكى بالسريرين اللذين أفصح لهم عنهما مدرس الفيزياء : كان السر الاول ، السر الرهيب بحق ، هو أن الأرض ، على عكس ما كنا نعتقد ، ليست مركز الكون ، فالشمس والسموات المليئة بالنجوم لا تدور مذعنة حول الأرض • فكوبنا ليس شيئا • انه مجرد نجم صغير تافه ملقى دون اكتراث فى المجرة ، وهو يدور حول الشمس بعبودية : ان التاج الملكى قد سقط عن رأس الأرض • أمنا •

« • • • هيمن على الخزى والمرارة • فنحن ، مع أمنا قد سقطنا من مكاننا المتصدر فى السماء • بمعنى آخر أن أرضنا لا تقف كسيدهة ثابتة وسط السموات ، والنجوم تحرم حولها باجلال • بل هى التى تجول وسط اللهب العظيم فى الهيولى وضيفة مطاردة الى الأبد • فالى أين تذهب ؟ الى حيث تقاد ، مشدودة الى سيدتها الشمس » (V) وتتبعها • ونحن أيضا مشدودون • نحن أيضا عبيد • ونحن أيضا نتبع • كذلك الشمس : هى الأخرى مشدودة وتتبع • وتتبع من ؟

باختصار • أية خرافة كان معلمونا ، دون حياء ، يهذرون بها حتى الآن • ان الله قد خلق الشمس والقمر زينة للأرض ، وأنه قد علق السماء ذات النجوم فوقنا كمشعل يمنحنا الضوء •

كان هذا الجرح الاول • أما الثانى فهو أن الانسان ليس الاثير عند الله ، وليس مخلوقه المفضل • فالله لم ينفخ فى منخرية نفس الحياة ، ولم يعطه الروح الخالدة • انه ، مثل بقية المخلوقات ، حلقة فى السلسلة

اللامتناهية من الحيوانات ، وهو حفيد ، أو حفيد أحفاد القرد ، فإن أنت قشطت قناعاً قليلاً ، ان قشطت روحنا قليلاً ، ستجد تحتها جدتنا القردة » (٨) .

كان سخطه ومرارته لا يحتملان . لقد مزقت هاتان البعثتان الخاطفتان عقله : دام خزيى وتحري من وهمى شهورا . ومن يدري ؟ ربما داما حتى الآن . فعلى الطرف الأول من الهوة كان يقب المقرد وعلى الطرف الثانى الارشهندريت (٩) . وكان هناك خيط ممدود بينهما فوق الهاوية ، وأنا أسير على هذا الخيط خائفا محاولا أن أتوازن (١٠) .

أثناء مرضه ، وهو فى الرابعة والسبعين من عمره ، وبصوت متهذج ، وهو غائب فى رؤياه ، أملى على زوجته الكلمات التى ينطق بها القديس الفرنسيسكانى :

قلت لشجرة اللوز :

حدثينى عن الله يا أخت ،

فأزهرت شجرة اللوز .

وللطبيعة فى قصص موباسان دور فعال . فهى ليست متطفلة على الحدث ، وانما تشارك فى صنعه . فاذا كانوا يقولون : « الحدث هو الشخصية وهى تعمل » . فالطبيعة عند موباسان لها حضورها . شخصيتها العاملة . انها ليست زينة خارجية ، وانما خلايا حية . ومن ثم فهى تنسجم مع العمل ككل ، ولا تظهر كتلك « البقع الأرجوانية » (١١) التى حذر هوراس منها : « كم من عمل جليل يبشر بقيمة أدبية هائلة ، قد رصعته رقعة أرجوانية أو رقعتان ، تسطع روعتهما فى مدى عريض ، كان يجيد الشاعر عن غرضه الأصلي ليصف « دغل ديانا ومجراها » والماء الذى « أسرع فى مجراه بين المزارع الجميلة » أو نهر الرين أو قوس قزح . كذلك قد تعرف كيف ترسم شجرة سرو . ولكن ما قيمة هذا اذا كنت مأجورا لترسم رجلا يصارع الموج لينجو بحياته بعد غرق السفينة ؟ اذا كان المراد صنع دن للنبيذ ، فلماذا تخرج لنا العجلة فى دورانها ابريقا ؟ على الجملة ، اكتب ما شئت أن تكتب ، ما دام عمك كلا منسجما » (١٢) .

وقد عنى مؤرخو موباسان ونقاده أيما عناية بالحديث عن تأثير العوامل الوراثية فى تكوينه . لكنهم لم يغفلوا تأثير البيئة النورماندية

عليه ، سواء من ناحية ريفها الأخاذ ، أو بحرها الشمالى البارد . وقد مسح موبسان الريف النورماندى مسحا على مدار القصول الأربعة . وكانت الطبيعة تفيض حيوية بين يديه ، فنحسها ونلمسها ونشسها . ولهذا يقولون ان حاسة الشم عنده كانت حاسة حادة كأنها حاسة حيوانات الحقول . وكان اتصاله بالارواح المسكينة اتصال حس بحس ، وليس بلمس ، وليس عقلا بعقل . كان يشم عواطفهم ، وطرائقهم فى العيش ، وغرائزهم ، بل وأفكارهم . ويتناول ذلك كله فى حياذ يكاد يعادل الطبيعة كما يراه جمهور قرائه . تلك الطبيعة التى حدثنا عن عدم اكترائها فى قصة : « مشكلة عائلية » وهو يصف آلام الشخصية المحورية على نهر السين : « عندئذ نهض ليعود الى بيته ، وسار فى خطى بطيئة يشمله هدوء الطبيعة الصافية ، تلك الطبيعة التى لم تكثر لالهامة » .

عندما تلج باب « قصة خادمة فى مزرعة » أو « التعميد » ، نشعر بأننا نقابل الربيع فى مملكته . وهما نحن نرى « روز » - فتاة المزرعة التى لم يختصر اسمها جزافا - وحيدة فى المطبخ القسيح . وثمة ثلاث دجاجات جريشات تنقب عن الفتات تحت المقاعد . ومن الباب الموارب تنفذ روائح من عشة الدواجن وحرارة الاصطبل المتخمرة . وفى هداة الظهيرة المحرقة راحت الديكة ترسل صياحا . وعندما خرجت روز تستنشق الهواء على عتبة الباب ، غمرها الضياء الباهر . وكان السماد أمام الباب لا يفتأ يشع بخارا خفيفا لامعا . وكانت الدجاجات تتمرغ فوقه وقد رقدت على جنبها . وتنبشه فى هدوء بأحدى رجليها ، بحشا عن الديدان . وكان الديك يقف فى وسطها مختالا ، ولا يفتأ يختار واحدة منها ، يحوم حولها ويدعوها بنقيق خفيف . فتنهض الدجاجة غير مبالية ، وتتلقاه بادية الهدوء ، وقد ثنت من قائمتيها ، ثم تحمله على جناحيها ، ثم تنفض ريشها بعد ذلك ، فيخرج منه الغبار ، وتتمدد من جديد على السماد ، بينما يأخذ هو فى الصياح معددا انتصاراته . وكانت الديكة تعجبه فى العشش الأخرى ، كما لو كانت تحديات العشاق تتبادل من مزرعة الى أخرى .

وما يحدث للدجاجة ، يحدث لروز . وكان « جاك » ديكاً متباهيا أيضا . لا تطور يذكر بين الانسان وبداياته الأولى . . بينه عندما كان ديكاً أو دجاجة ، وبينه بعد أن نفّض ريشه واستقام عوده . ففي مكان عميق داخل كل منا ، ما زالت تعيش وحوش عمياء ، وحيوانات أليفة ، تتقاتل فيما بينها ، وتقاتل على بعضها البعض . قد يموت الوحش الكاسر نفسه بفعل طبيعة الصراع الدائر داخل أشد الأفراد عزما وحساسية ، فلا تبقى سوى الطيور الداجنة والحيوانات الأليفة . والغلبة التى تظفر

على السطح محددة تصرفات البشر تكون للحيوان المسيطر ، أو الباقي .
من أجل هذا نجد ألوانا شتى من البشر مثقلة بتصرفات حيوانات مختلفة
تحدد نوعها ، لأننا لم نستطع - حتى الآن - أن ننشئ العالم الانساني .
حتى في الذهن النير ثمة مناطق مظلمة ، وكهوف تبقى فيها الظلال
حية . . حتى الخير مازال حيوانيا .

في قصة : « كرة الشحم » نشعر بأن ركاب العرب الماحترمين ليسوا
سوى مجموعة من الكلاب الحقيقية ، كما تحدث عنهم النص . لقد سيطر
موباسان على أفعالهم بقوة خارقة ، وعنف منقطع النظير ، حتى سيرها
الى هذا المصير : « لم يكن أحد ينظر اليها أو يفكر فيها . وكانت تحس
بنفسها غارقة في الاحتقار ، الذي يبيده نحوها هؤلاء الكلاب من الناس
« المحترمين » ، أولئك الذين ضحوا بها أول الأمر ، ثم ما لبثوا أن لفظوها
كشيء قذر لا تقع فيه » . وعندما أخذ أحدهم يصفر نشيده المارسييز :
« اغبرت جميع الوجوه » ، فالأنشودة الشعبية لم تكن تعجب جيرانه
بالتأكيد . وتوترت أعصابهم ، وظهر عليهم الغيظ الشديد ، وبدا كأنهم
على وشك أن ينبهوا كالكلاب حين تسمع موسيقى الشوارع » .

وعندما زوجوا « برتا » المتخلفة عقليا - التي اتخذت قصتها
اسمها عنوانا لها - أحببت زوجها « بكل جسدها ، وبكل روحها ، وبكل
قلبها ، قلب الحيوان المعترف بالجميل » . ثمة حيوان آخر معترف
بالجميل بقصة : « في القطار » . وان كانت « برتا » متخلفة عقليا ،
فالآخر كان انسانا سويا : « وعندئذ شاهدت شيئا عجيبا مؤلما ذلك
الحب الصامت بين هذين الفردين اللذين لا يعرف أحدهما الآخر ، وكان
هو يحبها في ولاء الحيوان الذي أنقذته ، الحيوان المعترف بالجميل ،
المخلص حتى الموت . . » .



واذا كان موباسان يعادل بين ما حدث للدجاجة ، وما سوف يحدث
الروز . فانه في اللقطة التالية مباشرة ، يعادل بين « روز » وشجرات
التفاح ، وبينها وبين مهر صغير يخب ، وقد بلغ منه المرح كل مبلغ ،
وبين بيض الدجاج وتوقها الى الانخصاب . كانت « الخادم » تتأمل الدجاج
وهي لا تفكر في شيء . ثم رفعت عينيها وبهرتها شجرات التفاح المزهرة
الناصعة البيضاء ، وفجأة مر أمامها مهر صغير دار مرتين حول الربا
الفاصة بالأشجار ، ثم توقف بغتة وأدار رأسه وكأنه مندهش لوحده .
وكانت روز هي الأخرى تستشعر رغبة في الجرى ، وكأنها تبحث عن
وليف ، وتهفو في الوقت عينه أنه تفعل كما يفعل الدجاج : « أن تتبدد

وتفرد أطرافها وتستريح في الهواء الساكن الحار « خطت بعض خطوات مترددة ، ومغمضة العينين وقد تملكتهما « راحة حيوانية » ثم ذهب على مهل تحضر البيض من عشة الدجاج : « وجلت هناك ثلاث عشرة بيضة » .

يا له من عدد مشوق حقا : ثلاث عشرة بيضة ، بثلاث عشرة دجاجة مخصصة . كان كل شيء حولها متفتحا ، يوحى بالخير الوفير : « كان فناء المزرعة يبدو هاجعا وسط الأشجار المحيطة به ، وزهور « البسينلى » الصفراء تلمع كحبات من ضياء وسط العشب الطويل اللين الخضر ، خضرة الربيع الجديدة . وكانت ظلال أشجار التفاح تحيط بها على هيئة دوائر ، ومن أسقف المنازل المغطاة بشجيرات السوسن ذات الأوراق المدببة كالسيوف ، كان يتصاعد دخان خفيف « وكان رطوبة الاصطبلات ومخازن الحبوب أخذت تتطاير من خلال القش » .

وتطالعنا هذه الصورة في مقتتح قصة : « التعميد » أيضا : « وقف الرجال ينتظرون أمام البيت وقد ارتلوا أجمل ثياهم وكانت شمس مايو ترسل ضياءها المصفى على أشجار التفاح المزهرة ، المستديرة كباقات ضخمة بيضاء وردية تبعث في الجو عبقها وتغطي الفناء جميعه بسقيفة من الأزهار الناضرة التي تنثر حولها ، بلا انقطاع ، أوراقها الدقيقة المتطايرة الدائرة ، فتساقط كنديف الثلج فوق العشب الطويل » حيث تلمع زهور « البسينلى » كالسنة اللهب ، وتبدو زهور الحشخاش كنقط من الدم » .

ورغم تقارب الصورتين ، فإن لكل منهما خصوصياتهما الصادرة عن احساس أنى . فهو لا يرجع الى صوره ليعيد صياغتها ، أو يضيف إليها في عمل آخر - وإن كان هذا دأبه مع « الموضوع » - وإنما يعبر عن احساسه باللمحة ، لحظة الكتابة ، فإذا وجدنا تقاربا أو تشابها فمرده وحدة الشعور بعناصر الجمال ، وليس العودة للنقل من عمل آخر . زهور البسينلى هنا صفراء تلمع كحبات من ضياء وسط العشب الطويل اللين الغض . وهى هناك تلمع فوق العشب الطويل كالسنة اللهب ، وقد شكلت مع أزهار الحشخاش التي تبدو كنقط من الدم بقعا لونية تحدث تضادا فعلا مع زهور التفاح البيضاء . فالصورة في « التعميد » لأشجار التفاح ، والظلال لزهور البسينلى والحشخاش . أما الصورة في « قصة خادمة » . فهى لزهور البسينلى ، والظلال لأشجار التفاح . ولا تظهر زهور الحشخاش ، وإنما السوسن والبنفسج . وترى الخادمة البنفسج ، عندما تصل الى أسفل السقيفة ، حيث توضع العربات : « كان في جوف الربوة حفرة كبيرة ملئت بنفسجا يفوح شذاه » . وأشجار التفاح في هذه القصة تظهر في لقطتين . الأولى عندما بهرت الخادمة : « بهرتها بهجة شجرات التفاح المزهرة الناصعة البياض ، وكأنها رعوس ذرت عليها

بودرة بيضاء » • وكان كما سبق أن لاحظنا •• يعادل بينهما •• وفي الثانية عندما أحاطت ظلالها بزهور البسينلى على هيئة دوائر •

وبعد أن يتحدث عن الزهور والأشجار بقصة : « التعميد » ينتقل الى الحيوان والطير : وكان على مقربة من المكان بعض الحيوانات المنزلية ، وعلى حافة كومة السماد ترقد خنزيرة سمينة ، ممتلئة الضروع بينما راحت صغارها تدور وتعبث حولها • وفجأة دق ناقوس الكنيسة من وراء أشجار القرية ، مرسلا نداءه الواهن البعيد فى السماء المبتهجة • وكانت العصافير تمرق كالسهم مختركة الفضاء الأزرق الذى تحيط به أشجار الزان « الطويلة » •• وكانت رائحة الحيوانات المنزلية تهب بين الحين والحين ، فتختلط بالانسام العذبة الحلوة المنبعثة من أشجار التفاح •

نلاحظ هذه المقابلة الحية الخنزيرة الأم وصغارها ، وبين الطفل وأهله الذين خرجوا لتعميده ، وبهجة السماء فوقهما ، وحولهما تختلط الروائح بالانسام العذبة • ويعرفنا موباسان ببعض الشخصوس ويدير حوارا ثم يعود لاستكمال لوحته : « وكان ثمة سرب من البط يقف قرب الفلاحين ، فأخذت تتصايح وهى تخفق بأجنحتها ، ثم توجهت نحو المستنقع فى خطاها البطيئة المهتزة •• ومن جديد ينتقل الى رصد حركات الشخصوس ، ونداء ناقوس الكنيسة ، مدخلا بعض البشر فى مكونات المنظر الطبيعى : صعد صبية على الجسر ، وظهر خلق كثيرون وراء الحواجز ، وقفت خادومات المزرعة ، وقد وضعت دلاء اللبن على الأرض ، لكى يشاهدن موكب التعميد • وكانت الخادمة تسير فخورة وهى تحمل الطفل وتتجنب مستنقعات الماء فى منحنيات الطريق •

وكان هناك كلب يسير فى أثر الموكب وأطفال يقذفون له بالحلوى فيشب حولهم • وعند انتهاء حفل التعميد شارك هذا الكلب الأطفال فرحمهم : « سار وراءهم صبية القرية جميعا • وكانوا كلما ألقوا لهم بالحلوى ، نشب قتال عنيف فيما بينهم ، وشد البعض شعر الآخرين • وكان الكلب يلقي بنفسه وسط الجماعة أيضا ، ليجمع الحلوى فكانوا يجذبونه من ذنبه أو أرجله ، لكنه كان أشد عنادا من الصبية أنفسهم •

ولا ينسى موباسان أن يشير الى الصلة الوثيقة بين الكائنات جميعا بتشبيهاته واستعاراته • فالجدة « شيخ تعقد جسمه كشجرة عتيقة » •• والجدتان « عجوزتان ذابلتان » •• والطفل « صغير هش » • كما نلاحظ محاكاة الانسان لزينة الطبيعة : « كانت شرائط قلنسوتها العالية البيضاء ، تتلألأ على ظهرها ، ثم من فوق شال أحمر فاتح •• وهنا يظهر اللونان الأبيض والأحمر اللذان تلاعب بهما فى رشاقة عند رصده للأشجار والأزهار •

والبشر الذين أدخلهم موباسان بين مكونات المنظر الطبيعي :
 الصبية على الجسر . . والناس وراء الحواجز . . والخدمات بدلاء اللبن ،
 كانوا من القرب بحيث تبتين ملامحهم ، ونعرف هويتهم ، لكن لا توجد
 علاقة حميمة تربط بينهم وبين الأسرة المحتفلة ، لذلك فقد اتخذوا دور
 المتفرج لا المشارك . أما الناس والحيوان في « قصة خادمة » الذين
 ظهرتوا في خلفية الصورة ، فقد كانوا من البعد بحيث تحولوا الى منظر
 بهيج بلا ملامح ، وبلا حياة . تحولوا الى لعب أطفال متحركة في حجم
 الأصابع : « خلف الربوة تمتد الحقول بطاحا متسعة تنمو فيها المحاصيل
 وتخللها باقات متناثرة من الأشجار . ومن هذا المكان العلى ترى جماعات
 من الفلاحين . . هناك بعيدا ، وهم يبدوون كالنمى الصغيرة ، وثمة جياد
 بيضاء تجر محاريث كأنها لعب أطفال ، ويسير وراءها رجال تخالهم
 كالأصابع » .

كلما أوغلنا في البعد تحول البشر الى مناظر لا غير . كتاب القرن
 العشرين يرون في القرب أيضا تباعدا . ويأتى تشيكوف على القمة .
 في قصة : « شفاء » يتحول الحوض الى شبح وحسانه الى لعبة أطفال .
 وهذا هو المفتاح : « الشفق يؤذن باقتراب الليل ، وندف كبيرة من الثلج
 تتطاير في بطن حول مصابيح الطريق ، التي أضاعت لتوها ، وتكسو
 السقوف وظهور الخيل والاكثاف وأغطية الرؤوس بطبقة دقيقة ناعمة .
 وقائد الزحافة ، أبو نابوتايوف أبيض من قمة رأسه الى قدميه . أبيض
 كالشبح يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ، محنى كاقصى ما يستطيع
 الجسد البشرى أن ينحني . ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجي منتظم
 لما فكر حتى اذ ذاك في ضرورة ازالة الثلج عن جسده ، ومهرته الصغيرة
 بيضاء مسكنة أيضا . وهي تبدو بسكونها وبحدة خطوط جسمها
 وبقوائها الرفيعة التي تشبه العصا في استقامتها أشبه ما تكون بلعبة من
 لعب « الأطفال » (١٤) ويعد تشيكوف المتأثر الأعظم بموباسان .



كانت « روز » أيضا متفتحة ، تنوq الى الاخصاب . أثناء
 جولتها مع « جاك » كانت تنظر الى بعيد في سرور . وكانت وجنتهاها
 محمرتين ممثلتين ، وصدرها عريضا ناهدا ، وشفثاها غليظتين ناضرتين ،
 ونحرها - العارى تقريبا - تنديه فقط صغيرة من العرق . وكانت قبل
 أن تقابله تسترخى على العشب ممثلة بنفس مشاعر الطبيعة . . نفس
 الأحاسيس . . نفس الرغبة في التفتق . كانت قد أخذت حزمة من قش

المخزن ، وألقت بها فى الحفرة • ولما لم ترتج فى جلستها فككت رباط الحزمة وسوت مجلسها وتمددت على ظهرها ، ووضعت ذراعيها تحت رأسها ومدت ساقها وأغمضت عينيها فى هدوء • وغابت فى ترائخ لذيذ • وكادت أن تنام عندما أحسست يديين تمسكان صدرها ، فانتصبت واقفة فى انتفاضة واحدة • انه جاك صبى المزرعة • كان يغازلها منذ فترة • ولما رآها تتمدد فى الظل ، استجاب بدوره لنداء الطبيعة ، فأقبل متلصصا حابسا أنفاسه لامع العينين ، وقد علق بعض القش بشعر رأسه • حاول تقييلها فصغته • كانت قوية مثله • طلب الصفح مخادعا • وعندما استولت عليه الرغبة الجامحة مرة أخرى ، أدمت أنفه •

تتخذ المناجاة العاطفية بينهما شكلا حيوانيا أيضا ، يتسم بالعنف ، فى المحاولة الثانية أمسك بها من عنقها وقبلها ، فضربته فى وسط وجهه بقبضة يدها ضربة قوية ، وأنزفت أنفه دما • فنهض وراح يسند رأسه الى جذع شجرة • لأن قلبها واقتربت منه • نظر اليها فى إعجاب وقد تملكه احترام • عاطفة من نوع آخر • • بداية حب حقيقى لهذه الشابة العلوية القامة ، القوية البنيان • وعندما توقف النزيف اقترح عليها أن يقوم بجولة • فتناولت ذراعه بنفسها كما يفعل المخطوبين فى الطريق كل مساء • وعندما صارحا بحبه ، وأقصح لها عن أمنيته فى الزواج منها ، ألقت بذراعيها حول عنقه ، وعانقته طويلا حتى انقطعمت أنفاسها • وبدأت بينهما منذ ذلك الحين قصة الحب الأزلية •



كانا يتواعدان على اللقاء فى ضوء القمر وراء كومة من التبن • وكانا يتراكلان من تحت المائدة ، محذئين بساقيهما الكلمات بأحذيتهم الضخمة ذات المسامير • ثم أخذ يملأ شيئا فشيئا • وعندما أخبرته بحملها ، وطلبت منه أن يفى بوعده ، أنشأ الديك المتباهى يضحك وهو يقول : « لو أن الانسان تزوج كل الفتيات اللاتي أخطأ معهن ، لكان الأمر عصبيا للغاية » •



والقمر من الظواهر الكونية التى لا يمل التفتنى بها • وهو يفضل من الشمس • وقد أفرد لوصفه وتبيين تأثيره القصة الجميلة الرقيقة المعنونة باسمه : « فى ضوء القمر » • فى هذه القصة ، يستعد القسيس للخروج ، وفى يده عصا غليظة نتوق أن يهشم بها رأس ابنة أخته وحبيبها ، لكننا - فى نفس الوقت - كنا نتق فى عدالته وتساميه ،

وما أن فتح باب بيته حتى بدأ الاتصال الذي ولد التحول الحقيقي بعد العناد والمكابرة .. الاتصال بالأم .. بالطبيعة : « كان بهاء القمر رائعا روعة نادرة ، واستجاب روحه السامية لما حوله ، وشعر فجأة أن جمال الليل الشاحب وجلاله وبهاءه قد حرك قلبه . وفي حديقته الصغيرة التي سبحت في ضياء باهت عكست أشجار الفواكه ظلالها على ممر الحديقة ، أغصان دقيقة من الحشب تكسوها الخضرة . ومن الزهور المتسلقة على الحائط انبعثت رائحة لذيذة حلوة علقت كروح عطرة بالليل الدافئ الصحو .

وبدا يتنفس تنفسا عميقا يحتسى الهواء كما يحتسى السكر الحمر . وسار ببطء مسحورا مبهورا حتى كاد ينسى ابنة أخته . وعندما وصل الى بقعة عالية وقف يرقب الوادي بأجمعه وقد امتد تحت بصره وبهاء القمر يحتضنه ، وسحر الليل الهادي الحنون يقرقه ، ونقيق الضفادع يتردد في نغمات قصيرة ، والبلابل عن بعد أشجأها القمر فتغنت واختلط غناؤها في موسيقى لاثير الفكر وإنما تثير الأحلام .

واستمر الأب يمشي : « وتحت بصره ، حول منحني النهر امتد صفان طويلان من الأشجار . وفوق شطي النهر سبحت سحابة خفيفة بيضاء تخللتها أشعة القمر فأضفت عليها لون الفضة وبريقها . » وسؤال ملح يدور إذ ذاك في عقله : « لماذا فعل الله ذلك ؟ إذا كان الليل للنوم ، للاغفاء ، للراحة ، للعدم ، فلماذا كان أكثر سحرا من النهار ، وأحلى من الغروب والشروق ؟ وهذا الكوكب البطيء الخلاب الذي يغلب جماله على جمال الشمس ، والذي يضيء الكائنات بنور دقيق يستعصى على الشمس . . هذا الكوكب لم يشرق لينير الظلال ؟ ولم لا يأوى الليل الصداح الى النوم كغيره من الطيور ؟ ولم هذا الحس الذي يتسلل الى الروح وهذا الحمول الذي يغزو الجسد ؟ ولم هذا الوشاح الذي ينسدل على الأرض ، وهذا السحر الذي لا ينعم به الانسان إذ يأوى الى فراشه في الليل ؟ لمن خلق الله هذا الجلال ، هذا الفيض من الشعر الذي يتدفق من السماء الى الأرض ؟ » .

وفي التربيع الأخير يلفظ القمر أنفاسه . وقبل شهدت قصة : « حب » هذه النهاية الحزينة في ليلة ثلجية قاسية : « كان القمر .. ماثلا على جنبه وكان شاحبا يبدو خائر القوى وسط الفضاء ، وقد بلغ منه الضعف فلم يعد يستطيع سيرا ، وظل معلقا في السماء وقد أمسك به القر وشل حركته . وكان ينشر على الكون ضوءه الحزين ، ذلك الضوء الشاحب الذي يرسله في آخر أيامه . »

عندما نضل الطريق الحقيقي الى موباسان، نقع في مضلة فهمه . وقد دخل أوكونور عالمه من باب جماعته من الغانيات والأبناء غير الشرعيين، وانتهى بارتداده الى الحيوانية ، معلقا بنبرة تكاد تكون متشفية على العبارة التي سجلها الطبيب في المصححة بقوله أرنولد عن مأساة الشاعر الحقيقي : « اننا نصير الى ما نتغنى به » : « هذا شيء أكبر من مجرد مسكين حطمه مرض تناسلي » . انه نهاية عبدة الانسان الذي عاش حياة الجماعة الجنسية المغمورة في زمنه ، ومات موتها ، من أجل أن يكتب قصة هذه الجماعة ، وذلك حتى نهاية أيامه المرعبة في المصححة العقلية حيث سجل الطبيب أن « السيد دي موباسان يتردد الى الحيوانية » - « اننا نصير الى ما نتغنى به »

أوكونور دخل عالم موباسان - في اعتقادنا - من باب الخروج . ولو اهتدى الى الباب المقابل لأصابته نظراته العطب من الجذور . اذ أن نظراته تبدو صائبة من الناحية الأخلاقية ، لكننا اذا غمرناها بروية موباسان الكلية المركزة على أدب فلسفي يتبنى وحدة العالم على غزارة تنويعه ، مؤكدا على عدم قدرتنا على الفكك من ترائنا الحيواني ، فسوف نراها نظرة متجنبة ، رغم آرائه الموضوعية الثاقبة في جزئيات وفيرة . لكن يبدو أنه يوصد هذا الباب دونه عن عمد . وقد لاحظنا - فيما سبق - أنه قد أعلن عدم اهتمامه بحصان العربية ، وإن كان يتوق الى التعرف على القس والراهبة ، أما موباسان فلم يكن يفرق بين أحد منهم . وما يؤكد اتجاه أوكونور أن الطبيعة لا تحظى في بحثه الملهم عن موباسان بغير التفاتتين عابرتين رغم أن البحث بعنوان : « مسائل ريفية » : الأولى ، عندما تطرق الى قصة : « بيت تيلير » . « ويفرى جمال الريف ، وصلة العشاء الرباني شخصيات البغايا المسرفة في العاطفية ، ويذكرهن بشبابهن وبراءتهن ، فيظهرون سلوكا مهذبا من النسك الذي تصحبه النموع » . صحيح أن هذه الإشارة وردت في سياق عرض القصة ، لكن العرض يحمل في تشكيله وجهة نظر . وتظل وجهة النظر هذه مرضية طالما أنها لم تقتزن بما يشوبها . والثانية : « ان ما في رحلة ريفية » ليس المعنى فحسب ، بل وجمال النهر والقابات ، وغناء الطيور الذي يحولنا عن المعنى ، وأظن أننا في غنى عن القول أن هذه الصور لا تحولنا عن المعنى ، فلولاها لما كان المعنى تماما كما رأينا ذلك من خلال قصص : « قصة خادمة في مزرعة » و « التعميد » و « في ضوء القمر » . ولنستق عبارة من أوكونور نفسه عن القصة القصيرة . يقول عندما تحدث عن معنى قصة : « بيت تيلير » . « ان سطح القصة القصيرة كالاسفنجية ، تلتصق به مئات من الانطباعات التي لا صلة لها على الإطلاق بالحدث » .

المدخل الحقيقي لموباسان - في نظرنا - هو « الحيوانية » . وقد قال عن نفسه : « انى أحب السماء كأننى الطير ، والغابات كأننى الذئب ، والصخور كأننى التيتل ، والعشب العميق كأننى حصان يتمرغ فوقه ، والماء الصافى لأسبح فيه كأننى سمكة ، انى لأحس بأنه يتردد فى خاطرى شئ مشترك فى كل حيوان » . بعض من الغرائز والرغبات المبهمة للمخلوقات الدنيا ، فأنا أحب الحياة كما تحبها هذه الحيوانات لا كما تحبونها أنتم معشر البشر . أحبها دون إعجاب بها ، ودون تدله شعري فى حبها ، ودون تحليق فى السموات العلا . أحبها حبا عميقا حيوانيا ، حبا زريا ولكنه مقدس » (١٥) . وهذا المدخل يؤدى الى مخارج متعددة ، لعل أهمها : الغائيات الفاضلات ، والقساوسة ، والألمان ، أو لنقل - كما يقولون - كراهيته للألمان ، وبعبارة أكثر غوصا فى أعماق قصصه : كراهيته للحرب .

الهوامش :

- (١) اعلام الفن القصصى ، هنرى توماس ودانالى توماس ، ترجمة عثمان نوية ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ط ١٩٥٦ ، ص ٢١٦ .
- (٢) الصوت المنفرد ، فرانك اوكونور ، ترجمة الدكتور محمود الريعى ، دار للكتاب العربى ، ط ١٩٦٩ ، ص ٥٥ .
- (٣) الواقعية فى الادب الفرنسى ، الدكتور ليلى عنان ، دار المعارف بمصر ، ط ١٩٨٥ ، ص ٤٩ .
- (٤) اسجار الان يو القصص ، فزمنت بورانيلى ، ترجمة عبد الحميد حمدى ، دار النشر للجامعات ، لم تذكر سنة الطبع ، ص ٥٨ .
- (٥) الصورة الشعرية ، سيسيل دى لويس ، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنايى وآخرين ، دار الرشيد للنشر بالعراق ، ط ١٩٨٢ ، ص ٢٨ .
- (٦) الصوت المنفرد ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (٧) الشمس مذكر .
- (٨) مذكرات كانانتراكى ، ترجمة مسدوح عدوان ، دار ابن الرشيد للطباعة والنشر ببيروت ، ط ١٩٨٠ ، ص ١١٤ وما بعدها .
- (٩) مدرس الديانة .
- (١٠) المرجع السابق ، ص ١١٨ .
- (١١) يقول الدكتور لويس عوض ، ان « الرقعة الأرجوانية » تعبير رقيق أراد به هوراس الدلالة على فكرة أو ما إليها على الكاتب بجمال الأسلوب فيها عناية فائقة لا تسمى عادة مع أجزاء العمل الأخرى ، وجاءت عنايته من باب ستر للضعف أو لتعميره على قارئه بإيهامه أنه فى حضرة منتج شريف الأسلوب سامع الخيال ، فيكون شأنه فى ذلك شأن من رفع ثوبا خلقا يقطعة من القماش الثمين كالمخمل على سبيل المثال - والأرجوان عند الرومان ، ومثليهم ، هو لون الابهة ، والجاه . وقد استعارت جميع اللغات التى اتصل بها هذا التعبير ، فاتخذته النقاد اصطلاحا على ما تقدم ويرى الدكتور لويس عوض أنه اصطلاح جميل مصقول معتملة بالدلالة ويدعو نقاد العربية للاستفادة منه - يراجع : فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ط - ١٩٧٠ ، ص ١٩٧ .
- (١٢) المرجع السابق ص ١٠٨ .
- (١٣) فن القصة القصيرة ، الدكتور رشاد رشدى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٩ ، ص ١٣٠ .
- (١٤) المرجع السابق ، ص ٤٥ وما بعدها .
- (١٥) اعلام الفن القصصى ، المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

التواصل الانساني الحيواني

للقصة القصيرة قوالب متعددة ، يصل البعض بها الى عدد كتابها
الكبار . واكاد أقول انها تتعدد بتعدد القصص الجيدة عند كل كاتب .
واذا كان لدينا عشرات من الكتاب العظام ، فان لدينا مئات من القصص
العظيمة . ومن ثم فان للقصة القصيرة ألف قالب وقالب . ولا يجرؤ
أحد على صلبها في قالب واحد . أو على النهج بكتابتها بطريقة معينة .
فلكل شيخ طريقة . وكل قصة عند الشيخ الواحد لها طريقتها الخاصة ،
الا عندما تنهك قواه الابداعية أو يفتر بها ويأخذ في تكرار نفسه . يحدث
ذلك كثيرا . راجع موباسان مثلا . نجيب محفوظ أيضا يكتب نفس
القصة أكثر من مرة . على هذا الأساس نستطيع أنه نقول ان قصة :
« موت موظف مدني » لتشيكوف خرجت من « المعطف » لجوجول . لكننا
لا نستطيع أن نقول ان تشيكوف كله خرج من معطف جوجول . اللهم
الا اذا كنا نقصد المعنى العام الذي قصده تورجنيف حينما قال : « لقد
خرجنا جميعا من معطف جوجول » . وما التأثير الا ظلال يكتشفها النقد
لا تبلغ حد النقل . وما الأسد - وصدق فولير - الا مجموعة من الخراف
المهضومة .

وقصة : « شقاء » لأنطون تشيكوف تعتبر من أعظم الأعمال في
تاريخ القصة القصيرة . وهي تلتحم في مخيلتك مع نسيج أى عمل تال
لها متأثر بها التحاما لا انفصام له . فقد تستطيع ارجاع التشابه بين
قصتين الى وحدة التجربة أو توارد الخواطر مثلا . أما « شقاء » فشهرتها
أصبحت تفترض علم الكافة بها ، وتفردتها يجعلك تكتشف على الفور
أى تأثير بفكرتها أو مضمونها أو موضوعها .

واذا كانت قصة : « موت موظف مدني » لتشيكوف قد خرجت من
« المعطف » لجوجول . هذا العمل الذي حدد معالم القصة القصيرة ،
وما زال التأثير به ممتدا - سواء في القصة القصيرة أو الطويلة أو الرواية -
منذ « الفقراء » لديستوفسكي . وإذا كانت قصة : « الجنائز » لتشيكوف
قد خرجت من « الخبز الملعون » لموباسان وتفوقت عليها . فان عددا
لا يحصى من القصص قد خرج من « شقاء » . واحساسى - وربما أكون
مبالغا - أنه لا يوجد كاتب قصة قصيرة له تاريخ يكمن بداخله فهم عميق
لطبيعة فنه لم يجاهد طويلا لتجنب التأثير بها أو تأثير بها على نحو من
الأنحاء . لقد أصبحت لعمق تأثيرها فينا تمثل تجربة جادة من تجاربنا

الخاصة • وهى تشكل رؤيتنا عندما نتعرض لعمل مشابه أو نفكر فى انشائه ، مهما حرصنا على الفكك منها •

انها قصة حوى عجوز مات ابنه • ولشعوره بالشقاء والعزلة وسط الجو الصقيعى والظلام يريد أن يحدث انسانا : « الشفق يؤذن باقتراب الليل ، وندف كبيرة من الثلج تتطاير فى بطء حول مصابيح الطريق التى أضاءت لتوها ، وتكسو السقوف وظهور الخيل والأكثاف وأغطية الرؤوس بطبقة رقيقة ناعمة • وقائد الزحافة أيونا بوتابوف أبيض من قمة رأسه الى قمميه • أبيض كالشبح • يجلس على مقعد القيادة دون أن يتحرك ، محنى كاقصى ما يستطيع الجسد البشرى أن ينحنى • ويبدو أنه لو تساقط عليه تيار ثلجى منتظم لما فكر حتى اذ ذاك فى ضرورة ازالة الثلج عن جسده » •

ويعقد تشيكوف الواصر قريى بين الحوذى ومهرته : « ومهرته الصغيرة بيضاء وساكنة أيضا ، وهى تبدو بسكونها وبحدة خطوط جسمها وبقوائمها الرفيعة التى تشبه العصا فى استقامتها أشبه ما تكون بلعبة من لعب الأطفال • وأغلب الظن أنها كانت غارقة فى التفكير ، فأى مخلوق ينتزع من المحراث ومن الحقول المنبسطة التى ألفتها عيناه ويرمى به فى هذه البؤرة المليئة بالأضواء المخيفة ، والضجة التى لا تنقطع ، ويشر فى عجلة من أمرهم ، أى مخلوق هذا شأنه لابد وأن يفكر » •

يرى كلينث بروك - ويؤمن الدكتور رشاد رشدى على رأيه - أن تشيكوف عندما شبه أيونا بالشبح والمهرة بلعبة من لعب الأطفال لم يورد التشبيهين عبثا ، بل حتى لا ينم الموقف الذى يصوره عن احساس أيونا بالعزلة والشقاء بشكل يشتم منه أن الكاتب يريد أن يستدر شفقتنا • فالموقف ملء بالألم يدعو الى الرثاء • ولذلك فتشيكوف يعتمد أن يصوره تصويرا موضوعيا محايدا •

وهذا كلام كان من الممكن أن يقال فى زمن تشيكوف • وعلى وجه الخصوص مع بداياته الفككة عندما كانت القصة القصيرة مازالت تبحث عن ذاتها • أما أن يقال هذا الكلام المدرسى بعد تشيكوف ، ونحن بصدد دراسة قاص عملاق هو تشيكوف ، فانه يصبح من نافلة القول • اذ أن الموضوعية والمحايدة لم يعد يمارى فيهما • ومن ثم فهذا الكلام ينطبق على جماع نتاج تشيكوف الناضج ، وليس على هذه القصة بالذات • علينا أن نبحت عن خصوصيات الذات القصصية لـ « شقاء » وليس عن خصوصيات الجنس القصصى عامة • وخصوصية هذه الفقرة تكمن فى « التشيؤ » الذى هو أصل الشعور بالغربة • والكلمة الانجليزية الدالة

يهتم الأدب المعاصر بالتوحد الانساني الحيوانى ، سواء جاء هذا الأدب من الشمال أو الجنوب . فى روايته : « الغريب » تأثر ألبير كامى - فى نظرنا - بقصة : « شقاء » على نحو من الانحاء . وبشقيقة لها لا تقل عنها أهمية لأنطون تشييكوف أيضا هى : « الذين هم عائلة على الغير » . وهما القصتان اللتان قال عنهما فرانك أوكونور : « لم يحدث قط فى تاريخ الأدب وصف التفرد الانساني بمثل العاطفة التى فى هاتين القصتين » . فى القصة الثانية شيخ عجوز لم يعد باستطاعته الانفاق على حصانه الهرم وكلبه ، فمسيحبهما الى رجل يشتري الحيوانات التى لم يعد لها فائدة ويعدهما . وعندما يصعدان بوداعة الى الحمالة يعرض جبهته للطلقة .

تأثر ألبير كامى بهاتين القصتين فى قصة جانبية تتناثر فى ثلاثة فصول من رواية : « الغريب » محققة مقومات القصة القصيرة . يبدأ كامى هذه القصة بعقد مقارنة بين « سالا مانو » العجوز وكلبه للتوحيد بينهما ، تماما كما فعل تشييكوف وهو يوحد بين الحوذى ومهرته . وتأتى هذه المقارنة على لسان « ميرسول » - الشخصية المحورية فى الرواية - عند صعوده فوق الدرج المظلم « واصطدامه بجاره العجوز الذى يقيم فى الشقة المقابلة لشقته : « كان مع كلبه الأسباني الذى يرى معه منذ ثماني سنوات . وهذا الكلب به مرض فى جلده كاد يفقده كل شعره وجعله مغطى بالبتور والقشور البنية اللون . وقد أصبح العجوز « سالا مانو » يشبهه من طول عشرينهما ، ولأنهما يعيشان وحيدين فى غرفة واحدة صغيرة . فهو أيضا فى وجهه بثور يميل لونها الى الحمرة ، وشعره الأصفر تساقط . وقد أخذ الكلب عن سيده عادة السير وهو محدودب الظهر ، وقد مد خطمه الى الأمام وتوترت رقبته . ويبدو عليهما أنهما من جنس واحد ، ومع ذلك فإن كلا منهما يكره الآخر . »

كل شيء يسير فى هذه الرواية بحكم العادة . نحن أيضا نسير فى هذه الحياة بحكم العادة . هذا ما يريد ألبير كامى أن يوصله اليه . يتحدث « ميرسول » عن إقامة أمه بدار المسنين فيقول : « فى الأيام الأولى لاقامتها بالملاجأ كانت تبكى كثيرا . ولكن هذا كان بسبب عدم التعود . وبعد بضعة شهور ، كان لابد أن تبكى إذا أخرجت من الملاجأ . . . دائما بسبب التعود . » وما العشرة والألفة سوى مشتقات عاطفية للعادة . وكذلك الجود ونكراته الجميل والسخط والكراهية .

إذا كنا قد اعتدنا أن يسحب الانسان الكلب ، فالانسان عند كامى هو المسحوب وان بدا ساحبا . أو على الأقل هناك نوع من تبادل الأدوار ، فتارة ساحبا ، وتارة مسحوبا : « العجوز يأخذ كلبه للنزهة مرتين فى كل

يوم ، في الساعة الحادية عشرة صباحا وفي السادسة مساء . وهما لم
يغيرا خط سيرهما منذ ثماني سنوات ، ويمكن رؤيتهما دائما في شارع
« ليون » والكلب يسحب الرجل حتى ليكاد « سالامانو » العجوز أن
ينكفي عليه ، وحينئذ يضرب الكلب ويشتمه . ويستحوذ الرعب على
الكلب ويدفع لسيدته الذي يسحبه بدوره . وحينما ينسى الكلب « وبدأ
يسحب سيده من جديد يتلقى الضرب والشتائم مرة أخرى . وحينئذ
يظلان معا على الافريز وهما يتطلعان الى بعضهما بعضا : الكلب في فزع ،
والرجل في سخط وكراهية . وهذا هو حالهما دائما كل يوم » .

ان علاقة سالامانو بكلبه علاقة غريبة ، اذ يبدو أن أحدهما لم يفهم
الآخر مطلقا ، ومع ذلك فإن كلا منهما لم يكن يستطيع أن يستغنى عن
الآخر : « حين يريد الكلب أن يتبول فإن العجوز لا يترك له فسحة من
الوقت لذلك ، انما دائما يسحبه ، ويترك الكلب وراءه خطا من القطرات
الصغيرة . فاذا بال الكلب في الغرفة فإنه يتعرض للضرب من جديد .
وقد استمرت حياتهما على هذا المنوال طوال ثماني سنوات . ولما قابلت
سالامانو على الدرج كان يشتم كلبه قائلا : « يا قدر ! يا تهن ! » وكان
الكلب يزجر . وقلت : « مساء الخير » ولكن العجوز ظل مستمرا في
سبابه . وحينئذ سألته : ماذا فعل الكلب ؟ ولكنه لم يرد وقال فقط :
« يا وسخ ! يا تن ! » رأيت يميل نحو مقعد الكلب ، فكلمته بصوت أقوى
من ذي قبل ، فرد على وقد ازداد حنقه : « انه دائما هنا » ثم استمد في
سيره وهو يسحب الحيوان الذي ترك نفسه بين يدي سيده ، وهو
يزجر » .

وهذه العلاقة لابد أن تستدعي الى أذهاننا علاقات متعددة متنوعة
بين البشر ، يدب بين أطرافها الشقاق والنقار وتبادل الشكوك والريب ،
مثل علاقات الزوجية والصدقة والزمانة والشراسة . وتجعلنا تتساءل
عن الدافع على الحفاظ عليها ! والدافع يكمن دائما في الضرورة . ضرورة
أن يكون للانسان آخر ، يرى فيه الونيس والآنيس . كان سالامانو يرى
كلبه كلبا طيبا : « كان الكلب سيء الخلق ، وكنا بين حين وآخر
نتشاجر ، ونمسك بخناق بعضنا بعضا ، ولكنه مع ذلك كان كلبا طيبا .
وقلت له ان كلبه كان من فصيلة جيدة ، فبدأ على وجه سالامانو السرور .
وأردف قائلا : انك لم تعرفه قبل مرضه . لقد كان أجمل ما فيه شعره .
ومنذ أصابه هذا المرض الجلدي كان سالامانو يدهن جسمه كل مساء
وصباح بالمرهم . ولكن مرضه الحقيقي في رأى سالامانو كان تقدم
السن . والكهولة . ليس لها علاج » .

واذا كان كامى يعادل هنا بين العجوز وكلبه ، فانه فى فقرة أخرى يعادل بين علاقته : علاقة العجوز بكلبه ، وعلاقته بزوجه التى لم يكن سعيدا معها ، لكنه كان قد اعتاد عليها . لما ماتت شعر بوحدة مؤلة ، فطلب من أحد زملائه فى المصنع أن يحضر له كلبا ، « كان حينئذ صغيرا الى درجة أنه كان يطعمه بالبازة » ولكن لما كان الكلب يعيش من العمر أقل مما يعيش الانسان ، فقد انتهى الأمر بأن أصبح كل منهما عجوزا . ويعود الى التعود مرة أخرى عندما ينصح جاره بعد فقد كلبه باقتناء آخر : « كان قد تعود عليه » .

وقد حيرته واقعة فقد طويلا . لمح الجار من بعيد على باب المنزل وكان يبدو عليه الاضطراب . كان يتطلع فى كل اتجاه ويدور حول نفسه ويحاول أن يخترق بنظره ظلام الدهليز وهو يتمم بكلمات كثيرة معاودة البحث من جديد فى الشارع ، محملا يمينيه الصغيرتين الحراوين . لقد اصطحبه الى ميدان ضرب النار كما هى العادة كل يوم . وهناك فقد قال له أحد الجيران انه ربما ضل الطريق ، وأنه لابد أن يعود . وذكر له عدة أمثلة عن كلاب سارت عدة كيلو مترات لكى تعود الى صاحبها . ومع ذلك فان العجوز كان يزداد اضطرابا : « ماذا تصبح حياتي بدوني ؟ » وعندما أغلق الباب وراءه « سمعته يسير جيئة وذهابا . وسمعت سريره يقطع . وأدركت من الأصوات الغامضة التى عبرت الجدار الذى يفصل بينه وبينى ، أنه يبكي . » .

وعندما وجده « ميرسول » أمام عتبة شقته دعاه للدخول فأخبره بأنهم فى جمعية الرفق بالحيوان قالوا له ان سيارة ربما تكون قد داسته . وأراد أن يتيقن من ذلك فى أقسام الشرطة فقبل له ان من الصعب معرفة ذلك . وتسامرا طويلا ثم استأذن فى الخروج : « لقد تغيرت حياته الآن ولم يعد يعرف ما سوف يفعله . وفى استحياء ، ولأول مرة منذ عرفته مد لى يده ، وأحسست بالقشور التى فى جلده . وابتسم قليلا وقال قبل أن يرحل : أوّل ألا تنبج الكلاب فى هذه الليلة ، لأنى أتوهم دائما أن كلنى بينها » . ويبدو من هذه الفقرة الأخيرة ، أنه يريد أن يستعيض عن الكلب بميرسول .



لا شيء يصدر عن فراغ ، والعمل الأدبى - فى معظمه - نتاج حوار - كما يقولون - مع نصوص سابقة عليه ومعاصرة له . وقصة : « شقاء » مستلهمة - فى نظرنا - من قصة : « مشكلة عائلية » لموباسان . كما أن جى كان يتحلى دائما عن الحيوان باعتباره توأم روحه . وقد اهتم فى كثير من قصصه بإبراز التوحيد الانساني الحيوانى قارة ، والتواصل أخرى . ولعل أقرب هذه القصص الى « شقاء » من هذه الزاوية هى قصة :

« من ذكريات الماضي » • وهى لاترقى الى مستوى شوامخه من الناحية الفنية • اذ أنها تبدأ بمقدمة طويلة عن احدى الكونتيسات : عن كفالتها لأحفادها ، وتقديرها للقس الطيب الذى يزورها كل خميس ويتناول العشاء فى قصرها • وعندما تلاحظ الكونتيسة شغف القس بالأطفال ، تسأله عن الدافع وراء تخليه عن كل ما يجعلنا نحب الحياة • فيبدأ فى الاعتراف لها • ومع بداية الاعتراف تبدأ القصة الحقيقية • وفى هذه القصة نراه يتحدث عن شقائه وعزله فى المدرسة الداخلية صغيرا ، حتى أصبح رخوا لا يستطيع الصمود أمام ضربات القدر ، وعندما أنهى مدرسته كان قد تعود على الهروب من كل اتصال ، الى أن قابله كلب أثناء عودته الى منزله ليلا : « كان كلبا صغيرا أحمر اللون أجعد الشعر طويل الأذنين • توقف على بعد منى ، فتوقفت أنا كذلك • وبدأ يهز ذيله ثم اقترب فى ببطء وتهيب ، وأخذ يحرك رأسه فى رقة من جانب الى جانب • تحدثت اليه ، فزحف على بطنه نحوى فى وداعة بائسة حتى دمت عيناى • توجهت اليه ولكنه جرى ، ثم ما لبث أن عاد ثانية ، فركمت على احدى ركبتى واقتربت منه وربت عليه فى رقة بالغة ، وحرصت على عدم اثارة خوفه • تشجع ووقف ووضع مخالفه على كتفى وأخذ يلحق وجهى ، ثم تبعنى الى بيتى • كان هذا هو أول كائن أحببته حبا عميقا ، لأنه كان يبادلنى غراما بغرام • لم يفارقنى • كان ينام تحت سريرى ويتناول طعامه فى غرفة المائدة رغم اعتراض أبوى • وكان يصاحبنى فى جولاتى الخلوية • • • • • وذات يوم دهسته عربة تجرها أربعة جياد أمام ناظره ، فقرر أن يضحي بأى سعادة شخصية ويوقف نفسه للتخفيف من آلام الآخرين • وإذا وضعنا هذه القصة فى دائرة هجاء موباسان للرهبنة ، وتعانقت فى أذهاننا مع قصة : « فى ضوء القمر » على وجه الخصوص ، لاتضح لنا ماذا يريد منها بصورة جلية • ولا شك أن خسارتنا فادحة فى هذه العواطف النبيلة والقلوب الطاهرة التى كبتت مشاعرها لا بمحض ارادتها ، وانما بثقل قيود الجوى الذى أحاط بها •

ولا نقصد أن تشيكوف استلهم حبكة قصة : « مشكلة عائلية » • فحبكة هذه القصة القصيرة الطويلة أو عقدتها ، سارت بها فى اتجاه آخر • وانما نقصد الحالة النفسية التى اعترت الشخص المحورى عقب وفاة أمه • وبالتحديد عقب خروجه مع صديقه «حكيم الصحة» الذى تحقق من الوفاة ، للتسرية عن نفسه • • بل عقب ترك هذا الصديق له بعد أن أجلسه على أعشاب الشاطئ • • وها نحن نراها يتجهان نحو نهر السين وقد أمسك كل منهما بذراع الآخر ، تحت سماء صافية ترصعها النجوم اللامعة • وعندما لطم الهواء وجهه رأيناه يسير كالحالم ، مغلق المذهن مشلولا دواما حزن ، وقد سيطر عليه نوع من الحمول النفسى منعه من أن يتألم ، بل انه

كان يستشعر خفة تغذيتها الأبخرة الدافئة المنتشرة فى الظلام . كان الماء يجرى حزينا هادئا أمام ستار من شجر الحور الباسق . وثمة نجوم تبدو وكأنها تسبح على الماء الرجراج . وكانت هناك ضبابية رقيقة بيضاء تنسدل على الشاطئ من الناحية الأخرى ، وتحمل الى الرقتين عطرا رطبا . توقف فجأة متأثرا برائحة النهر التي كانت تحرك فى قلبه ذكريات قديمة . وفجأة استعاد صورة أمه أثناء طفولته وقد انحنت راكعة أمام الباب ، تغسل الثياب المكومة بجانبها فى مجرى النهر الذى يخترق الحديقة . وسمع صوتها فى سكون الليل الهادئ يناديه: «الفريد ! هات الصابون!» . وكان يشتم نفس رائحة الماء الذى يسيل ، ونفس الضباب الذى يتصاعد من الأرض المغطاة بالماء ، ونفس البخار المنبعث من المستنقعات والذى ظل طعمه فى حواسه لا ينساه . وتوقف متصليا اثر نوبة من اليأس العنيف ، فقد كان هذا أشبه بومضة من النور أضاءت دفعة واحدة ، إله العظيم . وهكذا قذفت به هذه النسمة الشاردة فى هاوية مظلمة من الأوجاع ، وأحس بقلبه يتمزق لهذا الفراق الدائم . لقد قصمت حياته من وسطها ، وكان شبابه كله يختفى مغمورا فى هذا الموت . فقد انتهت الماضى كله . وتلاشت ذكريات المراهقة جميعا . ولن يستطيع أحد بعد اليوم أن يحدثه عن الأشياء القديمة ، وعن الناس الذين عرفهم فيما مضى ، وعن بلده ، وعن نفسه ، وعن دوائر حياته السالفة . وبدأ سيل الذكريات يغمره . كان يسترجع أمه فى شبابه وقد ارتدت ثيابا رثت على جسمها ، حتى كأنها جزء لا ينفصل من جسمها من طول المعاشرة . يسترجع صورتها فى ألف مناسبات كان قد نسيها ، فى أشكالها الباهتة ، وحركاتها ، ونبرات صوتها وعاداتها ونزواتها ، وغضباتها وتجمعات وجهها ، وحركات أصابعها النحيلة ، كل هذه الأوضاع الاليفة التى لن تكون بعد اليوم .

يقدم موباسان تحليلا عميقا لدوافع الحزن العميق عند الوقوف فى مواجهة الفقد . ثم يوجزه فى عبارة قصيرة : « ان جزءا من كيانه قد كف عن الوجود ، وليس على الجزء الباقي الا أن يموت . الآن . » . ونزعم أن هذا الاحساس ذاته قد اعترى حوذى تشيكوف عند فقد ابنه ، لا الأم التى بلغت التسعين من عمرها . لكن تشيكوف يختزل كل هذا ، ويهرع الى تجسيد عدم التواصل مباشرة . هذا التجسيد الذى يبدأ عند موباسان بعد ترك حكيم الصحة لصديقه . لكننا قبل أن نتنقل الى عبارة عدم التواصل عند موباسان ، يهمنا أن نوضح نوعا من التناقض الكامن داخل النفس البشرية ، والذى يهرع موباسان فى إبرازه . وهو هنا تناقض يعتري صاحب الحزن العظيم نفسه . وموباسان يفوض داخل النفس البشرية الغريبة ، ليخرج منها كل ما هو صادق وحقيقى ، وبمذهل ومثير للدهشة فى نفس الوقت . فقد تشبث كارافان بحكيم الصحة وهو يرسل

أناته ، وكانت ساقاه الرخوتان ترتعشان ، وكان النحيب يهز جسده
البدن بأكمله وهو يتمتم : « أمى ! أمى المسكينة ! » لكن زميله وكان
مازال ثملا ، كان يحلم بأن يختم ليلته فى أماكن يتردد عليها خفية .
فأجلسه على أعشاب الشاطئ ، وقد ضايقته هذه النوبة الجارفة من الحزن ،
وتركه متعللا بزيارة مريض . وبكى كارافان طويلا « فلما جفت مآقيه ،
وانسكبت آلامه جميعها ، أحس من جديد عزاء وراحة وهدوء مفاجئا . وكان
القمر قد طلع وفاض على الأفق بنوره الهادئ » . وكانت أشجار الحور
الباسقة ، تعكس الضوء الفضى ، والضباب المنتشر على السهل يبدو كأنه
قطع طافية من الثلج . أما النهر ، فلم تعد تسبح فيه النجوم ، لقد بدا
عند ذاك كالصدف المجعد . وكان الهواء لطيفا والنسيم عطرا ، فكان
الأرض قد استرخت فى نعاسها . وكان كارافان يعب من هذا الليل
العذب عبا ، ويستنشق الهواء طويلا ، فأحس كأن شيئا من البرودة
أو الهدوء العلوى قد سرى فى أجزاء جسمه كله . غير أنه كان يقاوم هذه
الدعة الهابطة عليه ، وجعل يردد فى نفسه : « أمى ! أمى المسكينة ! »
وهو يستحث نفسه على البكاء ، بدافع من ضمير رجل أمين ، لكنه لم
يستطع الى البكاء سبيلا . فالذكريات التى دفعته منذ قليل الى البكاء
والنحيب ، لم يعد لها تأثير عليه .

ويعادل موباسان بين البشر والطبيعة فى الحالين . لكن الطبيعة
- فى الحالين أيضا - لا تكثر للآلام أو الشجون التى تثيرها داخل
النفس البشرية . « عندئذ نهض ليعود الى بيته ، وسار فى خطى بطيئة
يشمله هدوء الطبيعة الصافية ، تلك الطبيعة التى لم تكثر للآلامه ، وهذا
قلبه على الرغم منه » .

وعندما بلغ الجسر ، لمح مصباح آخر ترام على أهبة الرحيل . وبدت
من خلفه النوافذ المضيئة بمقهى الجلوب ، الذى اعتاد أن يرتاده وحكيم
المصحة ، وتربطهما بصاحبه علاقة صداقة . فى هذه اللحظة أحس بحاجته
الى أن يفضى بحزنه الى أى شخص ، وأن يستثير عطف الغير ، وأن يصبح
موضعا للاهتمام ، فاتخذ وجهها يثير الشفقة ، ودفع باب المقهى ، وتقدم
نحو البار . وكان يتوقع أن يحدث دخوله أثرا ما . أن ينهض الجميع مثلا
ويقبلوا عليه . لكن أحدا لم يلحظ كآبة وجهه . وعندئذ انكفأ بمرفقيه على
البار ، وعصر جبهته بين يديه ، فتأمله صاحب المحل : « هل أنت مريض
يا مسيو كارافان ؟ » فأجاب : « كلا يا صديقى . ولكن أمى ماتت ! » .
فأطلق الرجل آهة وهو منصرف البال عنه ، وانصرف ليقدم طلبا تاركا
كارافان مشدوها . وكان هواة الدومينو الثلاثة مستغرقين فى لعبهم حول
المائدة نفسها التى جلسوا حولها قبل العشاء . فاقترب منهم استجداء

للشفقة • ولما لم يبد على أحدهم أنه رآه ، قال : « لقد حلت بى مصيبة فادحة بعد أن فارقتكم ! » ورفع ثلاثتهم رؤوسهم قليلا فى وقت واحد ، وان ظلت عيونهم مثبتة على أوراق اللعب التى يمسكونها بأيديهم : « لقد ماتت أمى ! » • فتمتم أحدهم : « آه يالأسف ! » بتلك اللهجة الزائفة التى يتظاهر بها من لا يكثرث بالأمر • ولم يجد ثانيهما ما يقول ، فأرسل وهو يهز رأسه مصمصة محزنة • وعادوا الثالث اللعب وكأنه يقول بينه وبين نفسه : « أهذا كل ما فى الأمر ؟ » • وكان كارافان ينتظر احدى هذه العبارات التى يقال انها صادرة من القلب ، فلما استقبل هذا الاستقبال الفاتر ، ابتعد محنقا •

وهكذا انتهت دورة كارافان التى التقطها تشيكوف - فى زعمنا - ليقيم عليها دورة الحوذى ، وينشئ منها وحدها أثرا من أعظم الآثار فى تاريخ القصة القصيرة • أما قصة موباسان فتتنحو منحى آخر هو الى قصص الموظفين المقهورين أقرب • هذه القصص التى بدأت مسيرتها الحقيقية بقصة : « المعطف » لجوجول • ولا يعنى موباسان برسم شخصية كارافان وحدها ، وانما يعنى كذلك برسم شخصية الزوجة الحريصة على استلاب التركة القليلة قبل حضور أخت الزوج • لكن الأم العجوز تفيق من غفوتها التى لم يحسن حكيم الصحة تشخيصها ، فيتحطم كل شيء فى اطار من الضحك الدامى الذى اشتهر به موباسان • ويسقط الموظف المقهور متهاككا على أحد المقاعد ، وهو يغمغم : « ماذا أقول لرئيسى ؟!! » •

الشقاء بين تشيكوف ونجيب محفوظ

فى الستينات ، عاد نجيب محفوظ الى القصة القصيرة . كان قد توقف عن كتابتها منذ ظهور مجموعته الأولى : « همس الجنون » ثم خرجت « دنيا الله » (١٩٦٣) وتبعها « بيت سبى السمعة » (١٩٦٥) . ولا بد أنه قد أعاد فى فترة « الصمت » التى بدأت بعد الثلاثية وانتهت بظهور : « أولاد حارتنا » ، الاطلاع من جديد على أعمال جهابذة هذا الفن . اذ نجد فى «بيت سبى السمعة» - وهذا ما يهمنا الآن - قصة بعنوان : « الصمت » تشى بمعايشة قصة « الشقاء » لتشيكوف معايشة حقيقية . انها قصة ممثل كوميدى - وفى المقام الأول : انسان . . أى انسان ، فليس لمهنته تأثير يذكر على مسار القصة - ترقد زوجته بالمستشفى تعاني آلام ولادة عسرة .

تبدو الغرفة وكأنها « ميدان قتال » . فرسانه ثلاثة أطباء : الطبيب المولد ، وطبيب القلب ، وطبيب التخدير ، وممرضة بدينة « لكنها فى خفة النحلة ولا تمسك عن الحركة » . وليس لهذه الممرضة أو لبدانتها دور يذكر الا فى تشكيل الصورة من خلال عيني ممثل كوميدى لاقطة فيما نعتقد . وكذلك الطبيبان الأخيران . فثلاثتهم - الممرضة والطبيبان - لا يشاركون فى القصة بغير الابتسام . وجودهم كوجود الأسلحة وغيرها من المعدات والأدوات المحددة لهوية المكان المنذر بالخطر : « ما يشبه السكاكين والخناجر والدبابيس من كافة الأشكال والأحجام . وثمة أوعية ملوثة بالدم تحت الموائد المعدنية ، وقطن وشاش ، ورائحة أثيرية نافذة كندير من عالم مجهول » . . . تماما كما افتتح تشيكوف قصته بتحديد هوية المكان ليوحى بالعزلة والوحشة : الشفق المؤذن باقتراب الليل ، وندف الثلج التى تغطى الكائنات والأشياء وتتطاير فى ببطء . . كبيرة ومتناثرة حول المصابيح المضاعة لتوها .

ورغم أعصاب الزوج المشدودة ، وتركز همومه فى الوجه المعذب ، فان الطبيب الذى لا يبدو منه الا نصفه وأعلى ذراعه يثى بحركة يده المختلفة ، يثرثر حول الفرق بين صورة الممثل الشخصية وصورته على الشاشة . ويحدثه عن دور الباشكاتب الذى « تفوق فيه على نفسه » . ثم يسأله عن معنى « السيناريو » وعن أحب الأدوار اليه . وفى عيني الطبيبين

الأخرين تلوح ابتسامة • وتسترق الممرضة اليه نظرة باسمة • وينتزع من شفتيه الجافتين ابتسامة مجاملة • ويمضى الطبيب الى حجرة داخلية ، فيتبعه لييهت بالخبر : الجولة قد ضاعت هباء • والطلق لن يعاودها قبل أربع ساعات على الأقل • وإذا لم تتيسر الولادة بحالة طبيعية فلا بد من جراحة • والزوجة تغط في نوم عميق • والزوج يضيق بالجلوس مع أعضاء الأسرة • ويشعر بحاجة ملحة الى الحركة فيستقبل سيارته «الدودج» الى المقهى • الفعل عند تشيكوف واقعة موت في مستشفى ، وعند نجيب محفوظ لحظة ميلاد محفوفة بالمخاطر في مستشفى • ووسيلة الاتصال عربية الحوذى التي تجربها مهرته في الأولى ، وسيارة «دودج» في الثانية • ويصرح المؤلف بأن الزوج « كان في حاجة حقيقية الى المشاركة » • وفي المقهى يجد ضالته : صديق قديم يعيد على مسمعه ما قاله الطبيب • لكن الصديق لم يبد عليه أنه اهتز أقل اهتزاز لكلمة « الجراحة » بل أخذ المسألة ببساطة : « سليمة باذن الله ، النساء ، يلدن من عهد حواء فلا تخف » • تماها كما قال الشاب العايت للحوذى : « كلنا سنموت » • فيستقل سيارته الى المجلة التي يعمل بها صديق آخر ، وعندما يجده يجلس « مرحبا بالفرصة التي واثته لاعلان أحزانه » • بيد أنه لا يجد صدى لكلماته فيعود الى « القهوة » • وإذا بمجلس الأصدقاء ، قد انعقد ، فيصمم على ألا يعلن همومه لأحد ويجاريهم في أحاديثهم بقلب غائب حتى يطمئن الى زميل قديم ، لكن هذا الزميل ينغلق على مشكلة ذاتية • الصمت يطبق عند تشيكوف ، وحديث يدور خير منه الصمت المطبق عند نجيب محفوظ وموباسان في قصته : « مشكلة عائلية » • وهكذا تأتى النهاية : « أغمض عيني فشعر بشيء من الراحة ، ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل ، فود لو يفرق كل شيء في الصمت » •

الجديد عند محفوظ أن محدثي الزوج كانوا جميعا من طبقة واحدة ، كما هو الحال عند موباسان ، وتربطهم صداقة قديمة ، وتقرب بينهم اهتمامات خاصة • الأول « زميل قديم » من عهد المدرسة الابتدائية ، أما اليوم فهو من الأعيان و « عشاق المسرح » • الثاني صديق وناقد فني • الثالث « زميل قديم » عمل في مسرحه ملقنا ويشغل اليوم مدير انتاج في شركة سينمائية • تلك هي الشخصيات المعادلة لعملاء الحوذى وأصدقاء كارافان • وحتى طبيب الولادة تربطه به علاقة سابقة يفسح عنها بقوله : « ألم أنصحك آخر مرة تجنب الحمل ؟ » • أما عملاء الحوذى فكانوا من طبقة عليا • ويعبر الشبان الثلاثة عن نظرة هذه الطبقة الى الحوذى ، عندما يطلب منه أحدهم الاسراع ، فيقترح آخر صفعه على قفاه : فيقول الأول : « أسمع أيها الأجرع العجوز ، سأجعلك نشيطا • لو احترم الانسان أمثالك فخير له أن يمضى على قدميه » •

وقد أراد تشيكوف أن يمثل طبقة الحوذى بنموذجين ، أولهما :
البواب • لكن الحوذى لم يحدث البواب عن شقائه • لقد بادره بالسؤال
عن الساعة تمهيدا لمواصلة الحديث ، بيد أن البواب أبعدته عن المكان :
« ويبتعد أيونا عن المكان خطوات ، ويحنى جسمه ويستسلم للشقاء » ،
ويشعر أن لا فائدة من الاتجاه الى الناس • والنموذج الثانى هو « سائق
سابق » ينام مع غيره فى نفس المكان الثقيل الهواء الملى بالروائح العفنة
الذى ينام به السائق العجوز • أخذ السائق يسلك حلقه والنوم يغلب
عليه وهو يتجه الى مكان الماء • فأخبره العجوز بوفاة ابنه ، لكن الشاب
كان قد غطى رأسه واستغرق فى النوم • وعبارة « سائق سابق » تلخص
بالصفة وحدها مأساة أخرى ، لم يشأ تشيكوف أن يتوغل فيها ، مكتفيا
باللمحة البرقية حتى لا يشغل هموم هذه القصة بهوم قصة أخرى ، تاركا
للقارئ بناءها بخياله المشارك داخل محيط هذا الجو • وذلك ظرف
– لا شك – يثقل قلب السائق • أضف الى ذلك مغالبة النوم له • بيد
أننا مهما تلمسنا الأعذار لهذين الشخصين ، فإن ما يهمنا هو أن هذه
الأعذار لم تصل الى قلب العجوز الشقى • الشئ الوحيد الذى وصل اليه
هو عدم التواصل •

كذلك فإن الاعراض عن « السائق » ، مواز للاعراض عن « الزوج » •
الاختلاف يكمن فى أن تجاهل الحوذى تم عن قصد من عملاء العرب ،
وخالت بينه أعذار بالنسبة للحارس والسائق السابق • الا أن زوال هذه
الأعذار لا يعنى – بالضرورة – اقبالهما عليه ، لو أفصح للبواب عما يثقل
صدره ، ولم يكن الحوذى السابق مهموما ، أو يغالبه النوم • فالسياق
يؤكد التباعد الانسانى • أما التجاهل الذى شعر به الزوج فلم يتم عن
قصد • فئمة علاقات ود وصداقة • وكل صديق حرص – ولو من باب
المجاملة – على مواساته بمثل ما تعارف الناس عليه فى الظروف المشابهة :
بالكلمة الطيبة التى تتضمن الحكمة المستخلصة من التجربة ، والموعظة
الحسنة • لكن هذه الكلمات لم تصل الى مسمعه • والنتيجة واحدة : أن
يتجاهلك الناس ، وألا يصل اليك خطابهم •

هون عليه الصديق الأول الأمر ، وأمطره بالأسئلة اللصيقة به ،
فما تلك الأخطار الا اشاعات يروجها الأطباء لتبرير مطالبهم : « عند مولد
ابنى اسماعيل أتعلم ماذا حدث ؟ » • • • « ولدته أمه فى ثمانى عشرة
ساعة ، جاءها الطلق الساعة السادسة صباحا وأدركها الفرج عند منتصف
الليل ! أى عذاب تتخيله ؟ ومع ذلك كله فقد ولدت فى البيت وبوساطة
حكيمه لا دكتور ولا دياولز ! » • • • « وقد قالوا لنا عند مولد ابنتى
عزيزة انه لابد من جراحة ! لماذا ؟ الحكاية أن الولادة طالت أكثر من المتوقع

فاستعانت الحكيمة بدكتور فنصح بنقلها الى المستشفى لاجراء جراحة عاجلة ، وقبل أن تبعد مترا من بيتنا جاء الفرج « .. » الولادة العسيرة حقا كانت ولادة سوسن ابنة أختي « .. » كانت ضعيفة القلب ، وأجمعوا على اجراء جراحة واستكتبوا زوجها اقرارا بالموافقة ، وشقوا بطن البنت « .. » وهي الآن بفضل الله كمفتشات الرياضة البدنية « .. »

ولكن للحقيقة عدة أوجه . وتصرفات الآخرين تقابل غالبا بالشك والريبة . والزوج البائس لم ير الا أن صديقه كان يطحن الفول السوداني بتلذذ ، ويدعوه لمشاركته ، ويسترسبل في سرد ذكريات خاصة . وكذلك كان الشأن مع الصديق الثاني الذي أخذ يطيب خاطره ببث هذه العبارات: « ربنا يكتب لها السلامة ، الطب تقدم وانقضى عهد الجراحات الخطيرة .. » « أنا نفسي جئت الى هذه الدنيا بجراحة ، وفي زمان كان الطب فيه كالطب عند قدماء المصريين ، ياسلام على الفنانين وأعصابهم المرهفة » . لكنه ظل طوال الوقت منكبا على الأوراق لا يكف لحظة عن البحث . حتى اذا ما وجد ضالته رتبها بعناية وتحدث بتبرة جديدة - وكأنه نسي الحديث الأول كلية - عن برنامج أسبوعي جديد . وعن اختياره الزوج للبدء به .. فاذا ما أعاده الزوج للجراحة ، افتتح بها حديثه افتتاحا سريعا ومتعجلا لينتقل الى ما يشغل ذهنه في سياق متلاحم ، وكأن الجراحة هي المفتاح الطبيعي للبرنامج : « كل خير ، لا تصدق الأطباء ، الصعوبة الحقيقية في تسجيل المسرحيات القديمة .. » « .. » « ان شاء الله ، لا تكن خوفا هكذا ، ألا ترى أنك تذكرني بدور الباشكاتب الذي تفوقت فيه على نفسك .. » « .. » « نتذكر أن الطبيب قد ذكر نفس العبارة ، ويبدو أن الأخير قد تلقاها من الصفحات الفنية »

الزوج نفسه يعلم أن للعملة وجهين . فالميكانيكية التي يؤدي بها الأطباء وظائفهم وتجعلنا نتهمهم بالتبذل ، قد تفصح - في نفس الوقت - عن معنى آخر مطمئن : « ينبغي أن يكون الخطر بعيدا والا ما استرسبل الدكتور الذي لا يرحم في استجوابه » . هذا ما قاله الزوج لنفسه ، بيد أن المحصلة النهائية هي عدم ادراكه لغير الاستخفاف بمأساته ، والاستهانة بمشاعره .

ونجيب محفوظ لا يدين هؤلاء الأصدقاء ، الا بالقدر الذي يدين به الزوج نفسه . فالزوج يقع في نفس المحظورات التي تجعله يشعر بالعزلة بين أقرانه . والمؤلف يجسد هذا الموقف بالحوار الذي أداره بينه وبين صديقه الثالث . ان هذا الصديق قد شبكا اليه منذ عشرين يوما مرضيا ألم به في أحد الاستديوهات . لكنه لم يسأله عن صحته سواء أثناء وجود الأصدقاء بصحبهم الذي لم يشاركهم فيه ، أو بعد انفراده به ، حتى اضطر

الصديق أن يخبره دون سؤال عن آخر تطورات مرضه : « ظهرت نتيجة تحليل الدم وهى ليست على ما يرام ! » • وإذا قلنا انه يقع تحت وطأة هم طارئ ، فإذا ما أزال الهم عاد الى الاهتمام ، بعدنا بعدا تاما عما تريد أن تكشفه هذه القصة التى يكمن تحتها « شقاء » تسيكوف •

كل انسان يتصور أنه يقع تحت وطأة هم طارئ ، أيا كان نوع هذا الهم : فكرة ، أو واقعة ، أو قضية • والظروف الطارئة والقوى القاهرة لا تنتهى • وإذا كنا لم نسترح لاستغراق الناقد القنى فى البحث عن الأوراق التى تعنيه ، ثم لانشغاله بالتفكير فى البرنامج الذى يعده ، وهو فى مواجهة ظروف صديقه المحزنة • فيها هو المؤلف يجابهنا بموقف متواز يحمل هما موازيا •

وهكذا يتدرج بنا نجيب محفوظ عبر الأصدقاء الثلاثة - أو النماذج الثلاثة - ليتقدم خطوات توازى المشكلة أو الهم ، فيتمكن من اعلانها صراحة : كلنا هذا الرجل • فالصديق الأول يبدو بدون مشاكل حقيقية • بل يبدو أنه يعيش عيشة راضية : « تربح جميل الزيدى فى مجلسه تحوطه هالة من الفخامة مصدرها بدائته المتناسقة ، وهو زميل قديم لصقر من عهد المدرسة الابتدائية ، أما اليوم فهو من الأعيان وعشاق المسرح » • اسمه « جميل » ولقبه « الزيدى » • والأشياء عند نجيب محفوظ ، سواء أكانت للأماكن أو للشخص ، تلعب دورا ليس هينا رمزا أو افصاحا • وسوف نلاحظ ذلك أيضا مع « زاهية » عندما نتعرض لقصة : « القهوة الخالية » • وهو من « الأعيان » ولهذا تحوطه هالة من الفخامة ، وبدائته المتناسقة ان كانت هى مصدر هذه الفخامة ، فلأنها - فى المقام الأول - تدل على الشبع وروقان البال • وهذا البال الرائق ذو مزاج فنى • فهو يعيش « المسرح » ويبعد عن مشاكل الخلق وانفعالاته • تماها كما كان يفعل أصحاب الاقطاعات فى فرنسا وروسيا قبل الثورتين ، كما يصورهم لنا أدبهما العظيم وتاريخه • والصديق الثانى يشغله فنه ، أو قل أكل عيشه • أما الثالث فيقف بهمه على قدم المساواة مع الزوج صاحب المأساة ، ان لم يكن أفدح •

ويتدرج الفن الحوارى أيضا مع « الجالات » المتحاور • فالأول يكتفى بتطبيب خاطر وهو يطحن الفول السودانى بتلذذ • والنانى بتطبيب خاطر والبحث عن الأوراق فى مرحلته الأولى ، وبالانهماك فى الحديث عن البرنامج فى المرحلة الثانية • وفى هذه المرحلة يتسم التحاور بالعبث •

والحوار العبثى يسيطر منذ البداية على التحاور مع الصديق الثالث • كل منهما يجد فى عباراته الآخر مفتاحا للحديث عن همومه الخاصة • كل

منهما يتوقع على همومه ، ويتحدث بصوت مسموع حديثا لا يصل الى الآخر ، وكأنه اجترار لا حوار :

- أسأل الله لها السلامة ، ولعل الولادة تتم دون جراحة ، ولكن خبرني ماذا تعلم عن زيادة كريات الدم البيضاء ؟

- لا أدري ، وعلى أى حال فالطب تقدم جدا ، فوق ما تتصور ، ولكن .. ولكن أنا المسئول !

- أنت ؟!

- نعم ، كان يجب على أن احتاط فلا أسمح بالحمل مهما تكن الظروف .

ويستمر الحوار على هذا المنوال . ويشعر كل منهما بالامتعاض ، وهو يتكلف الاهتمام بكلام الآخر . فإذا ما أجهدهما التواصل غير المتواصل لذا بالصمت : « وتجنب صاحبه كما تجنبه صاحبه فقام بينهما سد » .

وهذا « السد » كان قائما قبل أن يتجنب كل منهما الآخر . قوقعة صلبة كانت تحيط بكل منهما مع التخطب غير المخاطب . لا توجد مشاركة وجدانية ، ولا أدنى تواصل انساني . العلاقة بين الأنا والآخر علاقة أخذ وعطاء . قال الممثل وكأنها يحدث نفسه بعد أن انقطع الحديث العبيى بينهما : « انى أعجب كيف أنى أكرس حياتى لضحك الآخرين ! » فتساءل مدير الانتاج ببيرة بالودة : « ألا يدفعون ثمن ذلك بسخاء » . لم يناقشه رغم ما بدا له من امكان ذلك « وأغمض عينيه فشعر بشئ من الراحة ولكن ضوضاء الطريق ضايقته كما لم تضايقه من قبل فود لو يغرق كل شئ فى الصمت .. » .

وإذا تناولنا هذه القصة كقصة ، فسوف نأخذ عليها الاغراق فى التخطيط المسبق والميكنة الفنية الدقيقة . الأطباء يعملون بلا روح وكانهم آلات ... لم ينس حتى أن تأتي سيرة « الفلوس » : « ألا يدفعون ثمن ذلك بسخاء » على لسان « مدير الانتاج » . وأن « الممثل الكوميدي » يواجه « المأساة » . ولأننا على دراية بطريقة تشكيلها الذى أبدعه نجيب محفوظ . فاننا نزعج أن لهذه المعرفة دخلا فى رتابتها ، لقد كنا نتبع ما يحدث خطوة بخطوة . ولكن فى ملل وضيق . والشئ المؤكد أن الريشة اهتزت فى يد الكاتب هذه المرة ، وهو يرسم الشخصية المحورية الموظفة لخدمة غرض محدد : انها شخصية تثير السخط ، وقد أريد لها أن تثير الرثاء ، ليس على نفسها فقط ، وإنما على الوجود البشرى بأسره . انى لا أتصور أن يترك زوج المستشفى التى ترقد فيها زوجها بين اليأس والرجاء ، بين الموت والحياة ، ليتحسس مواطن أصدقائه طلبا للمشاركة الوجدانية ! صاحب الهم العظيم دائما عظيم مثل « أيونا بوتنا بوف » قائدة عربة « الشقاء »

العجوز • أفهم أن يتركها لطلب عاجل يتعلق بالحالة • أفهم أن يأتي اليه
أصدقائه للمواساة ثم يحدث ما يريد القاص أن يحدث • أما أن نترك
دمية على الورق لنكتب قصة عن فقدان التواصل الانسان ، فلا •

ويبدو أن نجيب محفوظ قد أحس أنه لم يكتب كل ما يريد
عما تغلغل في وجدانه من « شقاء » تشيكوف في قصة : « الصمت » •
اذ نراه يتبعها بقصة : « القهوة الخالية » متناولا القضية من زاويتها
الشهيرة : نشدان المشاركة عند الحيوان •

فى هذه القصة يعود محفوظ الى شهر أسلحته القديمة ، فيخاطب
الوجدان أكثر من مخاطبة العقل ، ناشرا غلالة الحزن الشفيفة ، ولابد من
الدعابة والملاحظات الساخرة فى أشد الظروف قتامة • كل هذا فى إطار
الجو التاريخى القريب المحبب الى قلبه ، بركنيسه العتيدين : المكان
والانسان • وعن المكان والانسان تنثال ذكريات الشخصية المجوزية التى
صارت هى أيضا تاريخا • شيخ فى التسعين من عمره ، مرت عليه أجيال
وأجيال • وها هو يجلس وحيدا غريبا فى حياة غريبة ، الأصدقاء رحلوا
جميعا • ودعهم واحدا اثر واحد « وكأنما يراهم فردا فردا كيوم اختشدت
بهم جنازة مصطفى كامل » • والعتبة الخضراء لم تعد العتبة الخضراء •
انها تدور كمعادتها أمام عينيه الكليلتين ولكنها ليست هى • هى لكنها
ميدان جديد تماما • وقهوة ماتانيا لم يبق من أصلها غير الموقع • « أين
صاحبها الرومى الودود ، وأين الغول ذو الشوارب البلقانية ؟ والكراسى
المتينة البنيان والترابيزات الرخامية الناصعة والمرايا المصفولة
والبوفيه العامر بالمشروبات والنراجيل • • • تبدو رغم ازدحامها وكأنها
خالية ، لخلوها من الأصحاب والمعارف • • ومن عادته أن يرنو الى الكراسى
التي حبلت قديما بالأعزاء الراحلين فيتخيل وجوههم وحركاتهم •
والمناقشات حول أخبار المقطم ، ومباريات النرد الحامية ، والسياسية • •
جاء زمن لم يجد فيه من رفيق سوى واحد هو على باشا مهران • وهذا
الكرسى كان مجلسه • يجلس عليه قصيرا نحىلا مكوما فوق عصاه وحافة
طربوشه تماس حاجبيه الأشيبين النافرين ، ويرمقه بنظرة هشة شبيهة
دامعة من نظارة كحلية ثم يتساءل : « من منا يا ترى سيسبق صاحبه ؟ »
ثم « يفرق فى الضحك • • • »

وها هو يودع زوجته أيضا ، فتخلو الدنيا كما خلت المقهى • تروجها
منذ أربعين عاما ، وكانت فى العشرين ، وها هى تتركه وحده : « أربعين
عاما لم تخل يوما من زاهية ، منذ زفت اليه فى الحلمية ورقصت أمامهما

الصرافية « • كيف ينساها ! عندما يتعبه بمداعباته الحادة يتذكرها :
« الطفل العزيز لن يعفيه من المتاعب وأنه سيحتاج الى حماية ولكن أين
زاهية ؟ » • وعندما يجد قطة تحت الكرسي يتذكرها : « زاهية طالما
عطفت على القطط » •

واذا كانت الدنيا قد سلبتة أصدقاؤه وزوجته ، فهي تنتزعه
انتزاعا من بيئته لتلقى به في بيئة جديدة • بطرف واجم شهيد تصفية
مسكنه : « رأى أركانها وهي تنقوض كما رأى احتضار زوجته من قبل
فلم يبقوا الا على ملابسه وفراشه وصوان كتبه التي لم يعد يمد لها يدا
وبعض التحف وصور لأعضاء الأسرة ولبعض الرجال كمصطفى كامل
ومحمد فريد والمويلحي وحافظ ابراهيم وعبد الحى حلمى » •

متى يعتاد بيت ابنه ؟ • • متى يعتاد الحياة بلا زاهية ؟ نظر
من نافذة البيت الجديد فلم يجد الجامع الكبير الذى كان يطالعه من نافذة
حجرته بالمنيرة • وانما رأى بستانا كبيرا يتوسط مربعا من العمارات •
وبلا أدنى تبرير نراه يتذكر واقعة قديمة : « لفحته نسمة هواء جافة
دافئة • وعجب للصمت المريح ولكنه أكد له وحدته • ويوم احتل الانجليز
القاهرة ظفر بجواد ضال ولكن والده خشى العاقبة فضربه ومضى بالجواد
ليلا الى الخليج ثم أطلقه وكانت المدينة ترتجف من الخوف والحزن » •

ما الذى استدعى هذه الواقعة الى ذهنه يا ترى ؟! ضربة خاطفة من
أستاذ قدير لا ينبغي أن تفوتنا ، علينا أن نجهد أنفسنا فى ايجاد
التبرير • هل استدعاها منظر البستان الذى دهمه مريع العمارات ؟ • •
اطمان الى أن المستدعى هو ارتجافة الخوف والحزن • لقد أصبح خوفه
وحزنه ، يهجم خوف وحزن مدينة بأكملها دهمتها جحافل الغزاه : « رجع
الى مجلسه ف رأى عند أسفل المقعد قطة صغيرة • بيضاء ناصعة البياض
غزيرة الشعر وفى جبينها خصلة سوداء فأنس فى نظرة عينيها الرماديتين
استعدادا للتفاهم • وزاهية طالما عطفت على القطط » •

شئ حى ينبض أمامه لطيفا وديعا • شئ كانت تعطف عليه زاهية •
ارتاح الى نظرتها ثم تابعها وهي تدور حول رجل المقلد ، وبدأ الود
والتفاهم : « ربت على ظهرها فتمسحت بقدمه وعند ذلك ابتسم • ومسح
على ظهرها فاستجابت لراحته وخفق ظهرها صعودا وهبوطا فبشر ذلك
بمودة • وابتسم مرة أخرى عن أنياب بانث أصولها الطحلبية وشملت
القطة حركة متموجة من المرح • وتزحزح قليلا الى اليسار ليوسع لها
مكانا » •

ها هو الشيخ يريد أن يؤنس وحدته بقطعة أليفة ، تماما كما لجأ السائق العجوز الى حصانه عند تشيكوف . وكما فعل « سالا مانو » العجوز عند ألبير كامى بعد وفاة زوجته . لكن العلاقة بين محمد الرشيدى وزوجه لم تكن علاقة شقاق ونقار . لقد كانت « زاهية » هي « الحياة الزاهية » حقا . كما أن علاقته بالقطعة تدل على تفاهيه افتقده العلاقة بين « سالا مانو » وكلبه . بيد أن الحفيد العنيد لم يشأ لعري هذه العلاقة أن تتوثق . فعندما لاحظ قطه مع جده ، ارتفع صوته المتهدج بالجرى ، وقبض بشدة على قفاهها ثم جرى بها ، رغم تودد جده اليه وسؤاله عن اسمها .

لم يجد العجوز مفرا من البحث عن سلوى أخرى . لكنه عاذ من قهوة « ماتانيا » خائبا . وكان البيت راقدًا في السكون . وعشاؤه من الزبادى على الخوان . تذكر القطعة : لو تشاركه القطعة الصغيرة عشاءه ؟! ما ألفت أن يوثق علاقته بها فهي ستكون أنيسه الحقيقي في هذا البيت المشغول بنفسه . لعلها في موضع ما بالصالة . ومال نحو الباب قليلا وهتف : « بس . . بس » . وقام فمضى الى الخارج وصاح : « نرجس . . بس . . بس » . فجاء المواء من وراء الباب التالى لحجرتة حيث ينسجم توتو وخادمتة . وتفكر قليلا ثم اقترب من الباب ففتحه برفق فمرقت منه نرجس راقعة ذيلها اللدسم كالعلم .

لكن قوة شبيهة بتلك القوة التى سلبته أصدقاؤه وزوجته . . شبيهة بتلك القوة التى سلبته حصانه فى صغره ، تتجسد اليوم ليس فى الأب وإنما فى الحفيد . الأب فى الحفيد . فما أن عاد الى حجرتة مرتاحا وهى تتبعه ، حتى دوت صرخة غاضبة . وجاء الحفيد جريا فانقض على القطعة ، ثم قبض على قفاهها بشدة . ومع رجاءات الجذ ووعده بأنه سيحملها الى فراشه بعد اطعامها ، اندفع الحفيد غاضبا ، ودفع جده فى ركبته فترنخ الشيخ ثم تهاوى فكاد يسقط على الأرض لولا أن تلقاه الجدار . ويبدو أن القطعة كانت تبادل حنانا بحنان . فرغم وضعه المائل ظلت على ساعده . ثم زحفت حتى استقرت على كتفه المرتفع . وعندما أنقذوه من وضع يتهدد عظامه بالكسر « وثبت نرجس الى الأرض وفرت الى حجرتة » .

وما كاد يعود الى مقعده الكبير حتى أسند رأسه الى ظهر الكرسي ، ومد ساقيه متنهدا ، وأغمض عينيه للاستجمام : « وفي الحال تذكر حفلة تأبين راسخة فى الروح . رجع من المنصة بعد أن ألقى كلمة طيبة ، ثم جلس الى جانب صديقه . ومال الصديق نحوه وسكب فى أذنه نساء جميلة . لكن من كان ذلك الصديق ؟ آه . . انه واثق من أنه سيتذكره ، وكم أنه مذهل أن نسيه . قال كلمة لايمكن أن تنسى كذلك . سوف

يتذكرها حتما . ودوى التصفيق والهتاف وارتفع مواء القطط ، وبكت كل عين حتى الأطفال ترامي صراخها . ومال الصديق نحوه مرة أخرى وقال . وتأكد من أنه سيعظف بالذكريات جميعا . وسرعان ما استغرق في النوم . . »

وينهى نجيب محفوظ القصة التالية لها مباشرة نفس النياية :
« الظاهر أنى ضعيف جدا . . ولكنى لا أدري . . » « ماذا ؟ » ، نعم ماذا ؟ ولكن لم ؟ هذه هي النقطة . . » « لذلك لا أستطيع أن أقطع بزأى ، شقى أم سعيد » . . « عرفت كل شيء ، كل شيء ، حتى الهدف الحقيقى . . » . . « ورغم التصميم على عدم النسيان نسيت ، حقائق مذهلة ولكن ما هي ؟ ! » . . « حقائق هائلة مذهلة ، ولكنها ضاعت جميعا . . » . . « كم أود أن أتذكر ولو قليلا كي أموت مطمئنا ! » .

وكانما أراد نجيب محفوظ بهذا الترتيب أن يقابل بين الشخصيتين . فهذا الذى يود أن يتذكر فى قصة : « كلمة فى السر » حتى يموت مطمئنا أتى أمرا مشينا أرعن ، لم ترض عنه أسرته ، وانتهى به الى عدم الرضا عن نفسه ، ولهذا فانه يرى وكانما يستدعى الموت . أما شيخنا فبه شوق الى الحياة عارم رغم العزلة المضروبة حوله . فى مشيته مصداق ذلك : « وهو يسير اذا سار وثيدا ولكن بقامة مرتفعة ، وبستعمل العصا ولكنه لا يتوكأ عليها » . بل انه يصرح بهذا : « وأخيرا ماتت بالقلب ، وتركته متعلقا بالحياة » . ولهذا فانه لا يستدعى الموت . بل يطمئن الاطمئنان كله الى الذاكرة المتأكلة ويستغرق فى النوم وهو متأكد من أنه سيعظف بالذكريات جميعا . .

احساس نجيب محفوظ بغربة الانسان لا يقتصر على هاتين القصتين . انه يصاحبه منذ عودته الى أوراقه بعد الثلاثية . وهذا المشوار الطويل بحاجة الى دراسة مطولة .

تواصل الأجيال ابداعيا

ثلاث بقرات بين جيلين

سياق قصة « ابتسامة القمر » (١) يجرى الكاتب غير الحصيف لينجرف وراء اغتصاب ابن البك للفتاة الصغيرة ، أو سقوط الفتاة الصغيرة الضعيفة في شباك صياد مدرب ، وتنداعى المعاني لاهثة وراء كليشيهات فكرية جاهزة ، محمده صلقى لا يقترب من هذه المناطق المتهاكلة المستهلكة ، وإنما يقدم لنا ابداعا جديدا يعتمد على الحس الطازج والذهن النعفى ، فلا ابن البك يجبر الفتاة على فعل لا تريده ، ولا الفتاة تنساق وراء قلبها ، لأنها تعرف أن الحوادث فقط هى التى تجمع بين الأمير وابتنة الصياد .

إنها قصة فتاة ريفية يقظة وعاشقة . فتاة سوية لا تكبت نداءات القلب ، لكنها تزن الأمور بميزان حساس . لأكثر من ثلاث سنوات كاملة كانت تعمل مع أبيها فى دوار « عزوز بيه » ، وتعود البك أن يصحب ابنه محسن لقضاء الأجازة الصيفية مع موسم القطن - أحبت محسن كما أحبها . كانت تشعر بعينيه الواسعتين العسليتين وهما « تنفذان الى أعماقها ، تحتضنانها بالرغبة ، باللهفة ، بالنية المبيتة كما تهددها بالعطف والحنان » يدها البيضاء والناعمتان تلمسان كتفيها ، وتتحسسان بلمسة الرقة ذراعها ، ثم تتشنجان فجأة حولها قبل أن تحس هى بالخطر وتتكور بساقيها وذراعيها حول نفسها فزعة ، ونهداها يعصران فى راحتيه المتسللتين ، عنوة مع بحة صوته الهامس » . ويصور الكاتب الخبير بالنفس الانسانية انتفاضتها الفزعة بين ذراعيه ، وتمكنها من الفزع الى مكان ليس به ، وصوته لا يزال يهمس فى أذنيها أنه يريد لها . يعشقها . بيد أنه لا يريد لها زوجة . هو يمنيها . عندما تكبر - أن يختار لها عريسها بنفسه ، وهى تريده . تعشقه ، بيد أنها تعلم البون الشاسع الذى يفصل بينهما ، فتهرب منه اليه ، تناغيه فى وحدتها ، وتناغي ملبسه ، وتحضر له المجلة ، وتعد طعام الإفطار ، وتتمنى أن تظل بقربه ، ويستمر الكاتب فى زصد الأحاسيس والمشاعر ، بفرشاة فى يد شاعر ، تارة يحدثنا بالعربية ، وتارة بالمصرية ، وفى الحالين يشعرننا بقدراته . . . نعم . . . كلام ايه اللي بتقوله دا يانى محسن ما تضحكش عليه . . .

هو أنا كنت زيك ؟ دا انت بتنام على سرير على ، وابوك سيدي البية الكبير وارث عن جده زى ما حثورت انت منه .. تخلصني عندك تعمل بيه ايه .. انت تشوف لك واحدة بنت ناس عندهم طين .. الى زى لا هي لك ولا أنت كمان لها .. دا أنا بنت عطوه الغفير عندكم ، حا اضحك على نفسي ، ولا كنت حتعمل معايا زى الى فى الحواديت لما يتجوز الأمير بنت الصياد ، ياخويا اوع كده .. بلا ضحك ع الذقون قال أجوزك لابن الحلال .. لاهو أنا باكل م الكلام ده .. »

وتتزوج نعناعة أثناء غيبة محسن . ويغلم بزواجها وهي حامل فى شهرها السادس فيقول لأبيها .. » بقى جوزتها من ورايا ياعم عطوة ؟ لغلوان بن أبو ستة ؟ بقى ماكنتش تستنى لما أحضر فرحها ، طب بس أما أشوفها السهتانة دى « وتفرح بلقب « سهتانة » وتنتظر زيارته فى خوف وشوق ، وتبدأ القصة من هذه اللحظة ، لحظة الانتظار . وأثناء انتظارها تلد بقرتهم عجلا فتشغل الأسرة بالبقرة عما عداها ، ويجعلها هذا الحادث تذوب فى زوجها الرقيق العاشق لها ولبقرته . وعنلما ينامان على الحصرة فى « البحرارية » تطلب من علوان حمايتها . ربما من نفسها اذا ما تمت الزيارة المرتقبة « عايزاك اليومين دون ماتفوتنيش لوحدى ، متغيبش كثير عن البيت . ولا تاخذنى معاك الغيط يبقى أحسن » .. وتستجيب لذراعيه وهي تنظر فوقه للقمر كأنه وجه طفل يبتسم لها .. قد يكون وجه وليدها المنتظر « وأغلقت عينيها على الرضا .. فى حضنه استكنت .. كان القمر فى خاطرها يبتسم لها مع ابتسامة علوان .. »



وتطول قصة توليد البقرة حتى تشكل قصة داخل القصة . قصة مستقلة بذاتها تبدأ فى نسج خيوطها وهي تتسحب داخل القصة الأصلية ، الى أن تنسل منها وتشكل نسيجها تشكيلا طبيعيا لتصبح هي القصة الأصلية . كان وجه محسن يترأى لنعناعة ببسمته التى تحبها وتخشاها حين انتبهت لحمايتها وهي تفرك بين راحتيها كوز ذرة بكوز آخر ، غير مدركة لشيء مما يدور حولها سوى باب الزريبة ترقبه بين لحظة وأخرى فى قلق متشوق لأى صوت أو حركة ، وتصحو نعناعة لنفسها على حركة حمايتها وهي تستدير برأسها نحو باب الزريبة تطل على البقرة الكسول المنفوخة البطن ، وذيلها يهتز هاشا ذباب الحر عن ظهرها ، ثم ترعش « لبتها » دافعة رأسها للأمام ، متوجعة ، تزوم . بأنين خافت اتجهت نعناعة نحو باب الزريبة الموارب تتأمل البقرة الجبل فى وقفها الكسول تحك حبل « المخطمة » بين قرنيها فى حافة الطواله الحشبية وكان علوان

قد ترك « البقرة » قرنهما سخن على كف الرحمن « ورحل الى بنك التسليف وهو مشغول بها » وما هي - والحمد لله - تجتر في أمان وعند عودته أرادت نعنائه أن تسجبه ليرى البقرة ، لكن حمايتها تدخلت نافضة عن حجرها حبات الذرة والكوالح الفارغة استنى اسم الله عليكى انتى وهو .. ماتدخلوش عليها على طول .. لتفزع .. بالراحة « غير أن عاوان كان وصل الى باب الزريبة ، أسرع فجأة هامسا لأمه فى رهبة ، وصوته الخافت المرتجف يرتعش ، بالسروور « دى باين عليها بتسولد « « دى البشيمة . » يامه نازله على فخذه اقفى باب الدار « وضحكه أمه على « غشمه » وطلبت من نعنائه أن تناولها فحل بصل والسكين وفزازه الزيت وكيس الملوخية .. وتبدأ البقرة فى الاستحواذ على مسار القصة .

كانت واقفة فى صدر الزريبة أمام طولتها فوق كومة كبيرة من قش الأرز الجاف . كان قدماها الأماميتان مقيدتين فى حبل « الخدمة » الواسع بينما أنفاسها تتواكب مسموعة أكثر من العادة ، واضحة فى ارتفاع بطنها وهبوطها مع كل نفس تطرده من منخريها فى توجع مسموع ، وتابعها علوان بنظرة ترقب متحسسا براحة يده كفلها متأملا رغاوى السائل الأصفر الذى يتساقط من رحمها المتورم المحتقن على فخذيها والنسى حسبه أول الأمر جزءا من بشيمتها ، وزخمت رائحة السائل اللزج أنفه وصدره بتخشره ، وعيناه تتأملان البقرة . أصبح أسفل ذيلها بارزا كبيرا قد اختفت كرمشة جلده الأحمر مع استطالته وبروزه بين فخذيها المتورمتين أكثر من العادة ، المنفرجتين فى وقفتهما المستكينتين .

معايشة حقيقية لكاتب لا يمكن أن يكون الا فلاحا . انه لا يعتمد على الملاحظة وحدها ، ولا على التجربة وحدها ، وانما على الاحساس العميق ، والتواصل بينه وبين دوايه ، انتهى العصر الذى كانت البرجوارية سواء أكانت كبيرة أو صغيرة تكتب نيابة عن الفلاح ، وابتداء من محمد حسنين هيكل ، وليس انتهاء بعبد الرحمن الشرقاوى . الفلاح هنا يكتب بنفسه عن نفسه .. عن أحاسيسه ومشاعره بمفردات بيئته . ومع كل لفظة بيئية تشعر بالسماحة والأمن والطيبة . ألفاظ لا تغنى عن تراكم العبارات وتزاحم الجمل ولو حرصنا : البشيمة .. حبل الخدمة .. حبل الرواسة .. اللبة .. الحاصل .. النخير .. الطوالة .. المخطمة ..

وسوف نعود الى ملاحظات الكاتب الدقيقة وتجربته الطازجة وتصويره المعاش عند مناقشة قصة أخرى لكاتب آخر ، لكن ذلك لا يمنعنا من تسجيل لحظة الانتصار ، كما صورها بقلمه .

عيننا نعناعة تبصر فى فرحة رأس عجل صغير أحمر فى مقدمته
 هلال أبيض ٠٠ رأسه الصغير مغمض العينين ، ثم عنقه النحيل وكتفه
 وساقيه الأماميتين بحوافر حمراء ، ثم بقية جسده مع حبله السرى ،
 والبشيمة مختلطة بدم وأعصاب ورائحة زنخة ، وضعت الأم العجل فوق
 أعواد القش بين ساقى أمه الخلفيتين ، ولم تستعمل السكين فى قطع
 الخلاص ، كان الحبل السرى لا يزال يتدلى من رحم البقرة موصولا بالعجل
 الصغير ، حينما أخذت تمسح عن ظهره رغاوى البشيمة البيضاء ونحاول
 أن توقفه على قدميه فيقع ، أرقدته على جانبه ثم مالت برأسها نحو بطنه
 وبأسنانها قطعت حبل الخلاص ، وبحركة ماهرة عقدت طرفه وغرسته
 باصبعها قرب بطن العجل الذى بدأ صوته يسمع لأول مرة محاولا أن
 يصيح ٠٠ عا ٠٠ ع ٠٠ عاع ٠٠ وقضمت البصلة وهشمتها بقبضة يدها
 وقربتها من رأس العجل تدعك بها أنفه وفمه عدة مرات ، والعجل يجفل
 برأسه ويعافر بقدميه ، ويعطس ، والبقرة الأم تحرك قدميها الأماميتين
 بصعوبة فى رباط « الخدمة » حتى تصل بفمها قرب ابنها تلحسه لتزيل
 عن جسده بقية البشيمة ، والصغير يقترب منها مستجيبا لها يفتح عينيه
 ويرفع رأسه نحو ضرعها ، فيلتهم حلمته المحتقنة الدافئة مرتجفا فى وقفته
 على أقدامه النحيلة الهزيلة التى ربطتها له أم علوان فوق الركبة تشدها
 كى تقوى على الوقوف .

وخطفت الأم رجلها فى الستر لترهى البشيمة فى التربة مع التيار
 كى يدر لبن البقرة ورفضت مساعدة نعنائه لها : « يا لهوى ٠٠ لا ٠٠
 حتمك غشيم لحد امته ٠٠ الى زيتها اسم الله عليها دلوقت متمسكش
 حاجة من دى وهى حامل » .



بعدما يزيد عن عشرين عاما من نشر قصته : « ابتسامة القدر » ،
 نشر فؤاد قنديل رواية ، « عشق الأخرس » (٢) وألحق بها ثلاثا من
 قصص القصب ، آخرها قصة « العجل » . وكان مرور هذا الزمن كافيا
 للانتباه الى أن القصة الأخيرة تتألف من « فعل » واحد ٠٠ ولهذا قامت
 قصة « العجل » على فعل توليد البقرة . لا ننكر أن بعض أعمال قنديل
 الأخرى تتألف من فعلين مثل قصة « عصر بهانة » (٣) فمقدمتها وخاتمته –
 كما ذكرنا فى مناسبة أخرى – لا دخل لها بقصة العسكرى محفوظ التى
 شكلت وسطها ، فهى نسيج وحدها ، وقصة العسكرى محفوظ نسيج
 آخر ، اذ أن كلا منهما يتألف من « فعل » قائم بذاته ٠٠ وله إحيائه ،
 والقصة الأولى – التى تتألف من المقدمة والخاتمة – صورة شنيعة لما يحدث

فى الرىف استعلدا للموالد والأعياد والأذكّار ، أما قصته العسكرى محفوظ
فلها كيانها المستقل وإيحاءاتها المختلفة ، والقصة القصيرة « مثل الفريك
لا تقبل الشريك » فهى لا ترضى أن يزاحم فعلها فعل آخر ، فما بالك وهو
يحاول أن يساويه فى المكانة .. ثم يطغى عليه ! (٤) .

كانت ولادة بقرة علوان سهلة ميسرة ، وتوحى بالأمل الذى يحرص
على إبرازه كتاب الواقعية الاشتراكية ، وكانت أسرة عاوان أسرة ريفية
أصيلة تعرف كيف تتعامل مع الآخرين ، ومع دوابها ، وعلمتها خبرتها
فى الحياة كيف تسير الأمور فى مجراها الطبيعى ، وكان منهجها هو الحب
.. الحب لكل الكائنات ، وهو - كما سبق أن ذكرنا - حب واع يقظ
لا يحيد عن جادة الصواب ، وكانت الولادة فى قصة « العجل » متعشرة ،
كما فى قصة سيد الكفراوى : « فى حضرة أهل الله » (٥) . وربما كان
لهذه الخبرة دخل فى قتل الوليد بقصة « العجل » فصاحب الخبرة الأصيلة
شيوخ فى التسعين عرف أن البهيمة - وهى جاموسة هذه المرة - ستلد
مع الفجر ، ولم يشأ ولده أن يوقظه ، فماذا يستطيع أن يفعل وقد وهن
العظم منه ؟ .. رآه ابنه يهبط الدرجات مشمرا عن ساعديه . تساءل
الولد : « لماذا يشمر هذا الرجل عن ساعديه .. المهمة تحتاج الى جهد كبير
أصبحت المسألة معقدة وتحتاج بالفعل الى طبيب ، ما العمل ؟ البقرذ عنه
أغلى من روحه ، والعجل الصغير هم فى حاجة اليه (٠٠٠) وهسل
سترك الوقت يمضى وكل واحد يتقدم اليها فيعبت فى بطنها ، لا لقد
حاولت أن أقوم بالمسألة وحدى فى صمت .. لكنها ليست يسيرة كما
تمنيت » . ويحاول الأب مع العجل لكنه يبدو عاجزا تماما .

وقد تنسب عدم الخبرة الى الكاتب نفسه ، والنتيجة - فى زعمنا -
واحدة ، وتبدأ عدم الخبرة مع البداية ، رأينا فى قصة « ابتسامة القمر »
كيف تعاملت الأم مع « اللببة » كانت البقرة تدب بحافر قدمها اليسرى
الخلقية مرعشة جلد ظهرها الأحمر . كانت تحرك قدمها بصعوبة ، والأم
تتحسس برفق بطنها ، ثم ضرعها ، تمس جلدتها مساً رقيقاً شفوفاً ،
مس أم تحنو على وليدها ، تمضى براحة يدها للأمام حتى كتف البقرة ،
تدغدغ لها بأصابع كفها الخمس تهدلات جلد « لبيتها » أسفل العنق .
زحفت براحة يدها الى أعلى حتى وصلت أصابعها الى أذن البقرة تهرش
فى شعر رأسها حول جبل « الرواسة » المنغرس فى جبهتها ، وحول
قرنيها الصغيرين تهرش لها والبقرة مستكنة مستطية الهرش ، حتى
تنبسط الكف فى عطف لتصل الى فمها ، مستقرة حوله فى أمن وإداع ،
وكانت كفها لا تزال ميسوطة أمام فم البقرة تتحسس فى حنان حين هبطت
البقرة برأسها قليلا ، ثم رفعته فجأة مطوحة به الى يسارها تمد أنفها

قرب ظهرها ، تتشمم نفسها عميقا ثم تخور فى توجع ، وطلبت الأم من نعناعة أن تدارى « اللببة » فى طاقة الباب حتى لا تفزع خيالاتها البقرة : « طب دارى يا عينيه اللببة دى .. حطياها فى طاقة الباب عشان متمعلمش خيالات تفزع البقرة » .

فى قصة « العجل » يتعاملون مع « اللببة » بطريقة عشوائية ، أفاق نجدى على صوت أنين ، أدرك أنها البقرة ، قفز من فوق الفرن الى الزريبة . البقرة سوداء والمكان معتم ، وضع يده عليها يطمئنها ، أدركت أنه معها عاد الى القاعة وخلع لبية الجاز من مسمارها كانت ما تزال تهمس بضوء خافت . بسبابته وابهامه أدار مفتاح الشريط ، دار حول البقرة : تحسس بطنها المنتفخ كانت تنام على جنبها الأيسر ، وترفع رجلها الخلفية اليمنى الى أعلى ، لم يؤذن الفجر بعد ، فجأة صرخت زوجه : « أطلت رأس العجل » اقترب نجدى باللببة ، حملتها عنه زوجه ، حلق فى مؤخرة البقرة السوداء ، تطلعت اليه عينا العجل : أسرع بخلع جلبابه دس يده تحت رقبة العجل يبحث عن ساقيه الأماميتين . المهمة عادة تكون أيسر لو مع الرأس خرج الساقان ، لم يستطع نجدى أن يمسد يده بعيدا داخل الرحم ، نصف الساعد فقط هو الذى اختفى داخلها لم تقابله أية ساق ، حاول بيده اليمنى حينئذ واليسرى حينئذ ، تفجر العرق من كل مسام جلده رأت زوجه أن تنادى سليمان « لاشك أنه أمهر » لم تجد مكانا تضع اللببة عليه ، أو مسمارا تعلقها فيه وضعتها على الأرض وأسرعت تنادى جازهم .

ورغم عدم اشارة سعيد الكفراوى الى الخيالات التى أشارت اليها أم علوان ، فقد شعرنا بأن استعمال فلاحه لللببة كان مدبرا ، اذ كان نورا شحيحا . وأراد الكاتب أن يرصد حركة الظلال لتصوير الحالة النفسية للزوجين ، وما كان يعتريهما من توجس وخوف : « رفعت مصباح الجاز من مسماره المدقوق فى الجدار فاهتزت أشياء الزريبة ، وارتعشت كالكوابيس ، ودارت مع النور دورة ، وتمطت فى الحيز المضاء بالنور الشحيح » .

* * *

ان علاقة نجدى ببقرته علاقة نفعية محضة ، فوسط أزمتهما :زهرية لا يفكر الا فى المصلحة : « البقرة عنده أغلى من روحه ، والعجل الصنوبر هم فى حاجة اليه أيضا ، بل فى أمس الحاجة ، اليه » ورغم أن الكفراوى ذكر المنفعة الا أننا لم نشعر مع عباراته بالعلاقة النفعية ، وربما لأنها ذكرت قبل احتدامها لا فى ذروتها ، كما أن تحسيد الطلبات أشعره بالحسرة

على اجهاض الأمنية مع اجهاض البهيمة « استحکم الليل وطال كعقرت البرارى وخرج صاحب البهيمة يبول أمام داره المقطوعة عن العمار ، والمقامة ، على رأس غيطه فى قلب الأراضى الجديدة ، هناك حيث لا صريخ ابن يومين ، وأطل على الليل ، ورأى الظلمة المبقعة بشحيج النجوم ، وتذكر بأنه وعد امرأته أن يأخذها بعد ولادة البهيمة للمركز ، حيث يشتري لها ثوبا جديدا وحسيرة للجبن ، وطواجن للبن ، وللأولاد مداسات بعد تلك التى هلكت » .

وعلاقة المنفعة هى التى جعلت نجدى يغط فى نومه مستمتعا بالدفع رغم أن أباه أكد أن البقرة ستلد فى الفجر على الأكثر ، ويفتتح فؤاد قنديل قصته وقد انتبه نجدى من نومه « فى الليل الساكن تماما كأنه يصت لهمس ما .. تنبه نجدى من نومه على أنين ، ولما تنبه وأفاق ، أدرك أنها البقرة ، قفز من فوق الفرن الى الزريبة ، وقد رأينا كيف كانت أم علوان تراقب البقرة أثناء عملها كما يفتتح الكفراوى قصته بهذه المراقبة اليقظة « الرجل الذى ينكت الأرض بعود الحطب ، متكوما على بعضه كومة من خرق ، جالسا تحت رجل بهيمته ، يلتف بغطائه منتظرا ساعة الفرج ، والهواء خارج الدار يضرب الليل ، وقواديس السواقى ، وقبة المولى المقام ضريحه بعيدا عن العمار ، تنهد نافذ الصبر ، وطلب من المولى الستر فى الدنيا ، وعدم الفضيحة ، كانت البهيمة مربوطة فى الحلقة الحديد المدقوقة فى المذود الممتلىء بالبرسيم تعاف الأكل ، وتدور على نفسها كرحاية الحجر » .

وعلاقة المودة قبل المنفعة هى التى جعلت شخص قصة « فى حضرة أهل الله » يضطرب عندهما فكر فى احتمال فطس الجاموسة بحملها ، ويتخيل منظرها على الجسر . شد بدنه وقام نافضا عظامه ، دافعا بأصابعه فى رحم البهيمة ، أحس بسخونة الرحم ، ودبة الحياة الأخرى ، وحيرة فطرة الحيوان . دار فى الزريبة يضرب بيده جدران الطين ، ثم انحنى يتأمل ضرع البهيمة المتلبل عن آخره ، حطت امرأته حتى رحم الجاموسة وتاملت مخاطر الولادة المنساب ، استحکم الليل فى البقعة المقطوعة من العمار ، رأى البهيمة تقوم وتبرك ، وقد اندفع لسانها من فمها فى حجم كف اليد الكبيرة ، التفت عيناه بعينى البهيمة فخاف مما رأى . اختلطت حمرة الدم ببياض العينين ، وبرقتا فى النور برقة أوجعت قلبه ، طبطب على الزند بحنية ، واشتد اضطرابه ، ماذا لو فطست بحملها ، ورأى الجاموسة على الجسر وقد سلخها جلادو السكك ، وتركوها تلغ فيها الكلاب وتنهش الذئاب إنها ماله وجهه السنين وانتظار حصاد العام كما يقول : « سيموت الوليد ويتعفن فى بطن أمه ، وفطس هى أيضا . ويضيع رأسمالك وانتظار الحول الطويل » ، لكنها أيضا فرد من أفراد أسرته وشقاء عمره .

وهذه العلاقة هي التي تجعله يبكي من قلة الحيلة ، وهو مضطر الى
الاقدام على ذبحها ، لمج جلدتها بالعرق ، وخارت بصوت المستغيث . نظر
لرحمها المفتوح فوجد ظلفين أخضرين يطلان عليه عبر المخاط السائل . دفع
كفيه يشد الظلفين القصيرين فجوبه بشدة تقاومه ، وانزلت يده
خارجتين ، صرخ : العجل نزل خلف خلاف ، وكان لابد من ذبح الجاموسة
فيتصور ما سيحدث لها ويبكي وكما تخيل نهش الكلاب والذئاب ،
تخيل نهش الآدميين بعد تقطيع أوصالها :

« شدت عروق الخشب لبعضها بحبال متينة فى ساحة البلد .
البهيمة مقطعة أوصالها . فخذان وضلعان .. على الأرض ، تستكن رأس
مفتحة العينين بالدهشة .. الكروش فى الطشت النحاس عائمة فى ماء
غائم ، القلب والكبد على دكة خشب ينزفان دمهما فى انتظار المشترين ،
المشرون جاموا جبر خاطر . ما أخذوه مئة عليه ، وعلى الحساب الآجل
الطويل ، وساعة السداد كل واحد على راحته » .

ولم يكن علوان فى « ابتسامة القمر » يؤمن بالمشايخ فعندما قالت له
نعناعه « اندر يا علوان ، نص دسنة شمع لسيدى أبو العز ، لم ينطق
بأى نذر لا بدسنة شمع ولا بشمعة واحدة . أما شخص قصة الكفراوى
فيعيش فى « حضرة أهل الله » كما يفصح العنوان .. والولى المقام
ضريحه بعيدا عن العمار هو الذى هرع لتجده ، وليس « محمد فرج جساس
البهائم » كما هبى له فى بادى الأمر ، دق الكف النحاس المعلق على
الباب الخارجى دقات متتابة ، توقف صاحب الدار عن جز العنق ، دخل
الغريب فارغ البدن يلتف حول رأسه بملفحته ، ولا يبدو من ملامحه سوى
العينين ، دبت قشعريرة فى أهل الدار وشملهما الخوف ، كأنه يعرفه
الجلباب الصوف ، والقامة المديدة ، وحضور الرجال ، هيئة عم محمد فرج
جساس البهائم ، تقدم بخطوات لا حس لها ولا حفيف ، دفع بظلفي العجل
الى ظلام الجوف ، « ثم شمر أكمامه فبدا ذراعه من غير ظل » أدار العجل
فى بطن أمه حتى عدله ، وجذب بهوادة وخبرة فانزلق الى الأرض مع ماء
الولادة وانهمار المشيمة وانفجار القرن ، اندفع صاحب الحلال يود تقبيل
يد الغريب ، أشار اليه أن يبقى مكانه ، أعطاه ظهره وفتح الباب وانصرف
« رجاء أن يمكث حتى الصباح ، الا أنه خرج ، يمشى على جسر المنصرف
وحيدا فى الليل ، يمضى خفيفا كطيف ، يطوح هواء الليل ملفعته ، ورنين
خطواته ينبثق فجأة ، ويروح فجأة كجلجل الجرس ، كان يناديه وهو
يبتعد عنه ، يفوص فى ظلمة ما قبل الفجر لا يرد النداء ، ولا يتلفت يختفى
رويدا رويدا ، عائدا من حيث جاء » .

ويتعامل الكفراوى مع مفردات البيئة ، باقتدار ، كما هو شأن
محمد صدقى ، وهو مثله لا يترجم عن العامة ، ولهذا فهو لا يقع فى مزالق

الترجمة المفتعلة أو البعيدة عن المستوى الوجداني وتفكرى والمغوى للمتجاورين ، أخذنا على محمد قطب قوله : « الذى يجيء على الولايا لا ينجح أبدا » (٦) ، وهى ترجمة للحكمة الشعبية : « الى يجى على الولايا مايكسبش » وربما كانت الترجمة الدقيقة التى تحافظ على روح النص « من يجى على الولايا لا يكسب » أو « ما يكسب » ويلزم التنويه الى أن اسم الموصول « الى » معتمد فى بعض اللهجات القديمة من قبيل الاختصار ، وقد استقر على الألسنة فى جميع اللهجات ، أو اللغات المتداولة للآن بدلا من « الذى » و « التى » فأثبت أحقيته فى البقاء . كذلك فإن بالإمكان حذف الهمزة فى « يجى » كما حذف الذال فى « الذى » والتاء فى « التى » اذ ثقلت على السمع فى سياق الجملة ، أو تعارضت مع إيقاعها ، فتصبح العبارة « الى يجى على الولايا ما يكسب » .

ولأن الكفراوى لا يخشى العامة فإن حوار ه يأتى نابضا بالحياة « بيطرى مين ياولية ، دا احنا فى قطعة ، تربطى القرد فيها يقطع » وليست « قطعة » (بفتح أولها) ، بمعنى الجزء من الشئ ، الذى يأتى بكسر أولها ، وانما بمعنى انقطاع المكان ، واذا انقطع الطريق فانه يحول بين ائره وما يتوخاه ، وللكفراوى هوى بلفظة « مقطوعة » فهى تتردد كثيرا فى قصصه بمعانيها المختلفة ، وظهرت فى بداية « الخوف القديم » بمعنى من ليس له أحد ، « خالتك أم بلال المرأة المقطوعة ودعت بلال » (٧) وتقابلنا بنفس المعنى بقصة « الرحى » فالمرأة العجوز « لم تعد تستطيع أن تشيل الحمل وحدها ، هى المقطوعة من شجرة (٨) ونراه أحيانا يكتب حوار ه بالفصحى والعامية فى القصة الواحدة كما فى قصة « العار » ولا يوجد مبرر لذلك الا حالة الكاتب النفسية أثناء تقمص الشخصية وقد لاحظنا أنه استعمل الفصحى فى الأمر والتهديد ، لأنها – كما اعتدنا – لغة السادة والأشراف ، لا العبيد والأجلاف !! « اياك أن تمد لها يدا ، ولا حتى بكوب الماء » (٩) أنا الفتاة المعلقة فى السقف من ضفيريها فتقول « عنانها يا أمه .. هافطس » .

كما لاحظنا أنه يخشى العامة فى العنوان . أولى قصص مجموعته : « مجرى العيون » بعنوان « عريس وعروس » ما ضيره ، لو كان « عريس وعروسة » حتى يوائم جو القصة و « العروسة » عربية فصيحة وهى : الزوجة مادامت فى عرسها كما أن العروس يطلق على المرأة والرجل ، وذكرنا موقفه هذا بعنوان « الأرجوحة » لصالح عبد السيد ، رغم استعماله « المرجيحة » فى السياق ، وليوسف ادريس قصة بعنوان « المرجيحة » وكان يوسف ادريس متمردا على العادات الرسمية التى لا تلائم جو قصصه . وبمجموعته الأولى – عدا « المرجيحة » – « مشوار » و « بصره »

و « المكنة » و « شغلانه » وغيرها كما رفض حذف الياء في : « أرخص ليالي » وارتضاء عنوانا للمجموعة بأسرها .

ويجابهنا الموت في مواطن متعددة كما تكثر في قصصه الأرض البعيدة عن العمار ، ومقامات الأولياء وتنتشر دواب الحقل ، ودواجن الدار وغيرها من الحيوانات والطيور وهذا أمر يحتاج الى بحث مستقل ، غير أن المناسبة لا تمنعنا من الإشارة الى تفرقة - في قصة « النسيان » - بين بقرة العمدة وبقرة الفلاح « بقرة العمدة » تولد امبارح عجولين ، وبقرة الغلبان الواد « البحيري » تقطس وهي بتولد « ويكون رد الشاني « جرى لك ايه ياسلامة » ذا ملك ومنظمه صاحبه ، يمكن لو أعطي « للبحيري » يفترى على الخلق (١٠) وتنبع السخرية من باطن العبارة رغم أنف ظاهرها ، وقائلها .

والشخصية الرئيسية في كثير من أعمال فؤاد قنديل شخصية نسائية ، وخاصة شخصية الأم ، وقد أهدى روايته « الناب الأزرق » (١٩٨٢) الى أمه « الصابرة » وروايته « السقف » الى أبويه مع شطر من شوقي : « هذان في الدنيا هما الرحماء » وحملت روايته الأولى والرابعة اسمي « شخصيتين نسائيتين » : « أشجان » (١٩٨١) و « شقيقة وسرها البائع » (١٩٨٦) . ويشير الى أنها كتبت عام ١٩٨٣ ، وكانت أولى مجموعاته بعنوان « عقدة النساء » (١٩٧٨) ويحتفل الكاتب كذلك باناث الحيوان . وسبق أن قدمنا قراءة سريعة لقصة « العجل » في سياق حديثنا عن مفرداته الريفية ، وكان ذلك قبل قراءة « ابتسامه القمر » وفي « حضرة أهل الله » والإطلاع على تعاملها مع المفردة البيئية ، واللغة المتداولة تعاملًا حيا ، فلا يقول سعيد الكفراوي مثلا « الطبيب » وانما « البيطري » ومع ذلك تظل « العجل » علامة مميزة في سياق فؤاد قنديل الابداعي رغم مأخذنا عليها . فهي صورة حيوانية انسانية من حيث الوقائع والمغزى ، وهي مشاركة انسانية عميقة لآلام الحيوان . سواء تأملنا بعين الانسان أو بعين أختنسا البقرة .

كان سليمان ضخم الجثة مثل نجدى ، أدخل ساعده الأيمن وأدار كفه في رحم البقرة « الصابرة » ثم أخرجه وأدار وجهه ودس الأيسر مقتسبا « انهما ميسوطتان تحت بطنه » العرق يتصبب من جبهته الى أنفه ، حاول جذبهما فلم يقلح شمر والد نجدى عن ساعده بلا جدوى ، مضى العجل يهز رأسه ، ولعله يهز في انداخل جسده ، « محاولا أن يشارك

بأى جهد لتخليص روحه من روح أمه الصابرة أو جسده من جسدها ، فشمر الطبيب ذراعه وكان طويلا نحिला ، تسلل داخل الرحم ، غاص الى ما بعد المرفق وعثر على الساق ، كانت مكسورة سحبها فأنت البقرة أنينا ممطوطا ، اقتربت رأس الطبيب من رأس العجل ، لم يسمع همس أنفاسه ، ولا حتى حشجة مد يده فرفع جفنه وقلب عينيه « المهم الأم » دس ذراعه اليسرى وأخرج الساق اليسرى ، توالى أنين البقرة . جذب الساقين بكل قوة فلم يفلح تقدم سليمان وأمسك بساق ، ونجدي بساق جذبا بكل ما لديهم من قوة ، غفر رجلان أيديهما بالتراب ، أخذوا مكاني سليمان ونجدي ، أخرج الطبيب علبة صغيرة ، غرف باصبعه مرهما ومسح حول عنق الرحم ، استأنفوا الجذب ، سقط البعض حين تظفلت أيديهم وأنت البقرة ، حضر الأب من صلاة الفجر ، أمرهم بربط الساقين بالحبال ليشارك الكل في الجذب ، لف الرجال الحبال حول أذرعهم ، أعتى الرجال يجذبون ، من جباههم بسيل العرق ، ومن بطن البقرة يسيل الدم والسائل الأصفر الذي يسبح فيه العجل ، « ورويدا رويدا ، خرج العجل وأنت الأم ، .. بصعوبة سحبت نفسها ممتدا وتلته بأنفاس قصيرة لاهثة ، كأنها تستريح بعد عدو ، وسقط الى جوارها الجميع ، لكن عيونهم عليها وشفاهم ممطوطة أسفا على العجل الصغير . »

ربما يكمن الخطأ في استعجال نجدي جنى الثمرة ، واذا لم تستطع جنبها فبالامكان التضحية بها من أجل الشجرة ، وهذا منطق لا تعرفه أسرة علوان لأنها تشعر بأن بقرتها فرد من أفراد أسرتها ، وكما تتعامل مع المرأة الحبلية فإنها تتعامل مع البقرة الحبلية . ليس بالكلام المعسول مثل ما ورد في قصة « العجل » : « البقرة عنده أغلى من روحه » أو ما ورد في قصة « في حضرة أهل الله » : « كان يربطه بها خيط من مودة ، ورفقة طويلة ، حيث ورثها عبر سلالة طيبة ، من أيام أبيه ، وجده الكبير ، وانما بالفعل المعبر ، طلبت الأم من علوان أن يستमित على جبل الرواسه ، ومسحت كفيها بالزيت حتى تشبع جلدها ، وتوسطت سساقى البقرة الخلفيتين ، تتحسس بأصابعها ورم الرحم وتحننه ، تدعكه بخفة في حركات طويلة ، ثم تعود تبلل أصابعها بقطرات الزيت ، وتسرّب أصابعها شيئا فشيئا ، ثم راحة يدها كلها داخل رحم البقرة ، مسيلة العينين ، كأنها تتصور الوليد في رقدته ، ويدها تتحرك في رفق تبحث عنه ، وكانت البقرة تخور ، والأم يتفصد وجهها المعروق بحبيبات العرق ، وخرجت يدها في رقة حانية ، وقد شاعت على قسما وجدها ابتسامة من هدأت مطمئنة على ما كانت تخشاه . »

لم يعد في الزريبة سوى صوت نخير أنفاس البقرة ، أفعت الأم بعجزتها للوراء ، هابطة بكتفها ، تمهده لرسخ يدها منزلقا سهلا في بطن البقرة ، والبقرة تخور ، وعلوان يتألم لآلامها ، وحركت الأم يدها داخل البقرة يميناً ويساراً ثم أدخلتها أكثر حتى انبسطت قسماً وجيها المتوهج بالانفعال كأنما عثرت على شيء وطمأنت ولدها : « هو تخليص روح من روح حاجة سهلة » ، ومالت برأسها وهي تقلص جسدها متراجعة للوراء لتسهيل حركة يدها حول الوليد دون إيلام لأمه ، تسجبه في رقة عطوف بطيئا وفي خفة ، وغاضت الدماء من وجه نعاعة فلم تستدعها الأم لمساعدتها ، وطمأنتها نعاعة على نفسها ، لأن « ستر النعمة حيملا الدار ، حنبقي عيلة كبيرة » وكانت الأم قد زادت من سرعة حركة يدها أكثر داخل أحشاء البقرة ، وهي تضغط أضراسها وتزر على عينيها كأنما هي التي ستلد وناولتها نعاعة كيس الملوخية الناشفة قربته من يدها المبلولة حتى التصقت الملوخية بسطح أصابعها وراحة كفها ، وأسرعت تدخلها الى أحشاء البقرة ، تقبض بها بحذر على رأس الوليد الصغيرة ، ثم نسحبها ببطء ورقة وصبر مشفق وكلما استجابت راحة يدها بأصابعها حول رأس الوليد الصغير تحركه ، كلما أحسست بنبضه الدافئ ، ثم سرت من رأس الوليد الى كيانه كله رعشة قلق تهز بدنهما ، والبقرة تثن وتمط عنقها الى الأمام تزوم متوجعة ، وهي توسع ما بين قدميها الخلفيتين تثن . عا ٠٠ ع ٠٠ ع وانفرجت ملامح وجه الأم أخيرا عن ابتسامة انتصار .



عندما دعاني الصديق أحمد عبد الرازق أبو العلا للمشاركة في ملف « مجلة » الثقافة الجديدة « عن « حوار الأجيال » رأيت أن يكون الحوار بين أعمال إبداعية ، وأن تكون الأعمال المختارة عن التواصل الإنساني الحيواني فإذا كان هناك تواصل بين الإنسان والحيوان ، فكيف لا يكون بين الإنسان والإنسان والأشد غرابة ألا يتم بين المبدعين ، ان الصرخة التي أطلقها محمد حافظ رجب في الستينات : « نحن جيل بلا أساتذة » اتخذت تكة لكل إثارة تالية لهذه القضية ، ولقد كان لها ما يبررها في حينها ، ولم يكن المقصود بها نفي التواصل بين الأجيال وإنما ادانة النظام الديكتاتوري . هذا ما صرح به رجب نفسه عام ١٩٩٠ (١١) ذكر أنها كانت احتجاجا على وجود الملايين في الصف . وهذا يعنى تشابه كل الناس في لعبة الخضوع

للحاكم الأوحـد وركبت الأجيال السابقة الموجة ، ولم تتح لغيرها فرصة التواجد ، واكتفت بالابتسامة أمام الجدد ، والتظاهر برعايتهم ، وكتابة بعض المقدمات لمجموعاتهم القصصية » .

وأزعم أن الدكتور شكرى عياد لم يكن محيطا بهذه الأبعاد ، عندما تحمس للرد على رجب فى جريدة « الجمهورية » وما كان يمكنه أن يحيط بها وما كان يمكنه رجب أن يصرح بأكثر مما صرح به وقتها ، ومن ثم دخل عياد « الكلمة » الرسمية متسلحا بأسلحتها القديمة . « البالية » كما تدخلها الآن جحافل أخرى .

الهوامش :

- (١) محمد صدقي ، شرح في جدار الخوف ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت. من ص ٥ الى ص ٢٦ . وأشار المؤلف الى أن القصة كتبت في مايو ١٩٦٣ .
- (٢) فؤاد قنديل ، عشق الآخرى ، كتاب اليوم العدد ٢٦٠ ، أول سبتمبر ١٩٨٦ ، من ص ١٤٨ الى ص ١٥٥ .
- (٣) فؤاد قنديل ، غسل الشمس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، من ص ١٩ الى ص ٢٤ .
- (٤) محمد محمود عبد الرازق ، الانسان بين الغربة والمطاردة الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ، ١٩٩٢ ، ص ١٢٨ .
- (٥) سعيد الكفراوي ، مجرى العيون ، مختارات فصول ، العدد ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٤ ، من ص ٨٢ الى ص ٨٩ .
- (٦) محمد قطب ، السيد الذى رحل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، من ص ٩٢ .
- (٧) مجرى العيون ، مرجع سابق ، ص ٣٧ .
- (٨) المرجع السابق ، ص ٣٠ .
- (٩) المرجع السابق ص ١٩ وثمة تصحيح في الفعل « تعد » فالمخاطب أنثى .
- (١٠) المرجع السابق ص ٣٧ .
- (١١) مجلة نادى القصة « السكندرية » العدد ٣٦ الصادر عام ١٩٩٠ .

الفصل الثاني

قلـسـواهر

القصة ٠٠ والتطبيع

السياسة هي فن تحقيق الممكن • وثمة طريق طويل شاق بين تحقيق الممكن وتحقيق الأمنية • وتتخلق الأمنية في ضمائر الشعوب • وربما لا تجرؤ السياسة – في مرحلة من المراحل – على الحديث • مجرد الحديث عن الأمنية • لكنها تعتبر ما أمكن تحقيقه خطوة ، أو نقطة انطلاق على الطريق الطويل الشاق •

وكانت اتفاقية كامب ديفيد خطوة أو نقطة • قد تكون خطوة قاصرة ، أو نقطة غير واضحة للانطلاق ، لكننا لا نستطيع أن ننكر طبيعتها • ومن أنكروها يحاولون الآن الوصول الى ما هو دونها • لقد فهم الرئيس السادات لعبة السياسة الدولية ، وأصر على أن يخوض غمارها على حذر هدفا جديدا ، بعد الهدف المجيد الذي أحرزه يوم سبت النور : السادس من أكتوبر ، العاشر من رمضان • ولم يقل مطلقا ان المعاهدة نهاية المطاف • وكما استطعنا أن نلغي معاهدة سابقة ، فليس من العسير إلغاء معاهدة لاحقة • وأن التطبيع – الذي نصت عليه بنود الاتفاقية أو المعاهدة – ليس هو ثمرتها ، فثمرتها الحقيقية هي استرداد الأرض بالعمل السياسي • واسترداد الأرض شيء ، والتطبيع شيء آخر • استرداد الأرض بالعمل السياسي هو البديل المتاح لاستردادها بآراقة الدماء من الجانبين • ولا ريب أن حقن الدماء أفضل ألف مرة من اراقتها • والتطبيع عمل شعبي ليس للسياسة دخل فيه • كان السادات بحنكته السياسية يدرك ذلك • ويدرك – وهو يصدر القرار – أن التطبيع لا يأتي بقرار سياسي ، وإنما باقتناع شعبي ويدرك أن تجاربنا مع العنصرية الصهيونية تقف جدارا أسود يحول بيننا وبين أي تقارب مع إسرائيل • ولم يفرض القرار السياسي – ذاته – وصلايته على ضمير الشعب • ولو سار الشعب في مساره لما أرضت المسيرة صاحب القرار نفسه – وهذا فرض جدلي محض – فقد كان السادات يتعامل مع « الممكن » وفي ضميره « الأمنية » • وقد يغير السياسي الوطني ملابسه وفق متطلبات اللحظة • فتردى الحلة العسكرية في الاحتفالات العسكرية ، والحلة المدنية في المناسبات المدنية ، والجللب البلدي أثناء اقامته في قريته • لكنه لا يستطيع أن يلغي ضميره في أي لحظة • الخائن فقط هو الذي يلغيه • أو يبدله •

ورفضت القصة التطبيق مع اسرائيل منذ أن طرح منظومته فلقد تعاملت مع الفكر الصهيوني وجها لوجه ، ومع السلام الصهيوني وجها لوجه . وعرفت أن العدو هو العدو ، سواء ارتدى حلة الحرب أو تسربل بمسوح السلام وإذا أعينته الحيلة عن طريق الحرب ، فسوف يعمل لاهتيال الفرص عن طريق السلام ، لتخريب اقتصادنا ، وتشويه وجهنا الثقافي ، وتصفية دورنا في المنطقة . عندما تعاملت الحكومة المصرية مع اسرائيل في مجال الزراعة صدرت اسرائيل البذور والأوبئة معا . وعندما تساءلنا - في حيرة - عن أسباب ظاهرة الارهاب وذهبنا كل مذهب . . أشار الفيلسوف روجيه جارودي الى « الموساد » . ويبدى محمد حسنين هيكل قلقه الشديد من كثرة المبالغ المرسودة لأغراض البحوث الاجتماعية والسياسية في مصر فهذه المبالغ تزيد سنويا على مائة مليون دولار - معظمها تقدمه هيئات أجنبية . والمشكلة أننا لا نعرف يقينا من الممولون . فنحن نقرا أسماء هيئات دولية ، لكن الأسماء ، كما علمتنا التجارب لاتدل بالضرورة على المسميات ، ثم اتنا لانعرف أين تبدأ المقاصد ، ولا نعرف أين تنتهي النتائج ، وما نراه هو مجموعات فرق بحث تمسح البلاد بالطول والعرض والعمق ، ثم تطالعنا أوراق لاتبدو مساوية للجهد ، ثم تنزل أستار النسيان تدريجيا على كل شيء ، البحث والباحثين والأوراق الملتوية ، كأنه زر نور لمسه اصبح فاتقد ثم لمسه ثانية فانطفأ . . وإذا لم تكن ضد الحقيقة ، فلسنا « من أنصار العرى الكامل لمجتمعنا أمام عيون لانعرف يقينا ما الذي تبحث عنه وتفتش عليه » . ونحن في عصر المعلومات . ووسيلة الفعل السائدة في أى عصر تؤثر على ما فيه . ونحن بلد مستهدف (١) .

ولا نعتقد أن بإمكاننا تجاهل رأى روجيه جارودي بعد مذبحه الخليل . حدثت المذبحة فجر يوم الجمعة . وفي صباح الأحد دوت الانفجارات داخل كنيسة « سيدة النجاة » بشمال بيروت أثناء اقامة الطائفة المارونية الكاثوليكية الصلاة لقداس الأحد . ووصف الرئيس كلنتون الانفجار بأنه « عمل شائن ضد الدين والانسانية » وأنه يهدف الى تقويض مسيرة الوفاق الوطني اللبناني . . ويوم وقفة عيك الفطر سمعت سيدة صوت فرملة مفاجئة لسيارة مسرعة أعقبها اطلاق الرصاص على بعض من تصادف وجودهم معها أمام البوابة الأولى للدير المحرق . ورغم أن معظم الآراء تنبجه الى أن الفعل الاجرامى تم بالمصادفة ، الا أننا نرجح تحرك أصابع « الموساد » في كل من بيروت والقوصية . والهدف واضح بعد ادانة العالم لمذبحة الحرم الابراهيمي ، وهو القضاء اسرائيل الستار على جريمتها البشعة ، بايهاام العالم بأن التعصب الديني الاعمي ليس وقفا على تكوينها الشاذ .

وانما من املاء طبيعة المنطقة ذاتها . وربما لهذا السبب أعد لمؤتمن :
 « حقوق الاقليات في الوطن العربي والشرق الأوسط » على أن يعقد
 بالقاهرة ، وعندما لفظه التراب المصري هرب الى قبرص . وكما هو واضح
 من جدول أعماله فإن عبارة « الشرق الأوسط » مقحمة في العنوان .
 فجميع المشاكل المقترحة تخص دولاً عربية ، إذ لم يرد بالجدول ذكر لتركيا
 أو إيران مثلاً !! . كذلك لم تطرح مشاكل الأقليات في إسرائيل على
 بساط البحث . ومشكلات التفرقة بين اليهود الشرقيين والغربيين
 لا تخفى على أحد .

والذي تسعى إليه إسرائيل الآن هو تهويد المنطقة كلها بجعلها تدور
 في فلكها . وكتاب شيمون بيريز ووزير خارجية إسرائيل : « الشرق
 الأوسط الجديد » ما هو إلا « دراسة جدوى » للمشروع الإسرائيلي المسمى :
 « النظام الشرق الأوسطي » . وفيه تقوم إسرائيل بدور الرأس المفكر ،
 وعلى العرب أن يمدوها برأس المال والمواد الخام والأيدي العاملة .
 وأصدرت إسرائيل نشرة بعنوان : « إسرائيل في القرن ٢١ » جاء بها :
 « ان البترول العربي سوف يتدفق مرة أخرى الى حيفا ، والقطن المصري
 سوف يغزل وينسج في تل أبيب ، وإسرائيل سوف تملك من الكمبيوتر
 والتكنولوجيا الحديثة ما يفوق كل ما لدى الدول العربية »
 القدس عاصمة إسرائيل سوف تكون العاصمة الروحية للمنطقة . يلتقي
 فيها علماء المسلمين وبطاركة المسيحيين وحاخامات اليهود .

والبين أن الذين يقبلون التعاون مع إسرائيل - عدا الحكومات -
 هم رجال أعمال وتجار لا يعرفون لهم وطناً غير المال ، ولا ديناً غير
 الاستثمار ، وحفنة ضئيلة من الكتاب والساسة الذين يسعون الى المال
 والاستثمار . أما الشعوب فإنها ترفض رفضاً قاطعاً مجرد التفكير في
 البيع والشراء ، لقد عجزت إسرائيل عن تحقيق بغيتها عن طريق الحرب ،
 فرأت - أو رأى صانعوها - أن تحققها عن طريق الاحارب ، والطريق
 الثاني يبدأ بالاتفاقيات التي تتحدث عن السلام والوثام ، وسط الجماجم
 والأنشاء والعظام . ولأن القصة القصيرة ضئيلة العصر ، أو هكذا نراها .
 فلقد رفضت التطبيع قلباً وقالبا ، وتبعته شقيقتها : الرواية القصيرة
 والقصة القصيرة جدا .

وأحسب أن أول قصة تصدت لمنظومة التطبيع هي قصة : « انزل »
 لرجب سعد السيد ، ثمة قصص أخرى كتبها المقيمون في الثغر الباسم
 لا نرجعها الى التأثر بالسيد أو الى التواصل السكندري بين الأدباء ،
 وخاصة جماعة عبد الله هاشم ، ومنهم أحمد محمد حميدة ، وحرورية البدرى
 ومجدى عبد النبى - وسوف نتناول أعمالهم بالدراسة - أو ممن تخرجوا
 من ورشته ومازالت مياه الود جارية بينهم ، أو تخرجوا وانشقوا وان
 حرصوا على متابعة أعمال ندوة الجمعة التي يعقدها في بيته بباكوس ،
 وندوة الاثنين التي يديرها بقصر ثقافة الحرية . وأخبار نشاطاته الأخرى،
 خاصة في مجال اصدار مجلة « نادى القصة » ومطبوعاتها .

ولا نرجعها الى محاولة التكتل ضد فرقة قوامها القاص نعيم
 ت كلا ونفر من أصدقائه . أزعجهم أن عقدهم انفرط ، أو - على الأقل - تأثر
 بتوبة نعيم ت كلا ، وتبرؤ سعيد سالم منه .

وجه ت كلا خطابا الى رئيس تحرير مجلة : « القاهرة » أعلن خلاله
 توبته ، وهو يسرد مسيرته منذ عام ١٩٨١ : وفي صيف هذا العام منذ
 أكثر من عشر سنوات التقيت لأول مرة بأستاذ اسرائيل قدمه لى نجيب
 محفوظ هو البروفيسور ساسون سوميخ العراقى الأصل اليسارى
 النزعة والمناصر للحقوق الفلسطينية وللسلام الشامل مع العرب . وجدت
 عند الرجل اهتماما بكتاباتى أرضى غرورى الأدبى الشاب ، وتوطدت بيننا
 معرفة وصداقة أثمرت نشر مجموعة قصصية لى لدى ناشر عربى بمدينة
 عكا اسمه عبد الغنى السروجى (قفزات الطائر الأسمر النحيل - دار
 السروجى - عكا ١٩٨٣) ، كاتب مصرى وناشر فلسطينى ومقدمة لأستاذ
 اسرائيل للأدب العربى صديق لكبار كتابنا متردد عليهم باستمرار ومناصر
 للحقوق الفلسطينية وعربى الهوى . لم يخطر ببالى قط ما يمكن أن يثيره
 هذا ضدى . كنت أظن أننى أقيم جسرا مع اخوة عرب حرمانا منهم طويلا
 وحرموا منا . وأن جهدى المتواضع يدعم اتجاه السلام فى اسرائيل
 الذى نتمنى أن تكون له الغلبة على الاتجاه العنصرى التوسعى العلوانى
 نوايا حسنة صادقة لا يمكن أن يلومنى عليها أحد حتى لو كانت تتضمن
 أخطاء غير مقصودة اكتشفت تورطى فيها فيما بعد ، اكتشفت أننى كنت
 غافلا عن كثير من تعقيدات الصراع العربى الاسرائيلى التى لا يمكن أن
 تزول آثارها من النفوس سريعا . لم يكن يتصور أن يصير رمزا للتطبيع
 مع اسرائيل . وأدهشه أن يكون وحده كبش الفداء « وهناك العشرات
 من الكتاب والأدباء ذهبوا الى أبعد من مجرد اظهار النوايا الطيبة تجاه عملية
 السلام ، سافروا الى اسرائيل ومازالوا يسافرون . حضروا المؤتمرات

ولبوا الدعوات الكريمة السخية وظهروا على شاشات التلفزيون العبرى يتحدثون عن الصداقة المصرية الاسرائيلية • ولكن أحدا لا يجرؤ أن يمس لهم طرفا ، وحتى اذا مسهم بمجرد كلمات فهذا لا ينال منهم شيئا • نفوذهم فى ازدياد ومكاسبهم فى تضخم (٢) •

والتقط جمال الغيطانى الكرة ، لا تعرف لماذا !!؟ •• ونشر بجريدة : « أخبار الأدب » مقالا بعنوان : « عفوا يا أستاذ نجيب » يعتذر به سعيد سالم عن عدم حضوره ندوات محفوظ السكندرية ، لأنه يجد نفسه « شديد العزوف عن حضور مجلس الأستاذ الى أجل غير مسمى يرتبط ارتباطا وثيقا بواحد من رفقاء رحلة أمريكا عاهدت نفسى ألا يضمنى به مجلس •• » وأصل الحكاية - كما يقول - ان « صاحبنا » - ولم يذكر اسمه - نشر منذ عدة أعوام ثلاثة أعمال قصصية باسرائيل أهاجت ضده معظم الأدباء ، بعضهم لمجرد النشر فى اسرائيل ، وبعضهم الآخر ردا على تعاطفه غير المبرر مع اسرائيل كما هو واضح من مضمون قصصه التى يتباهى فى احداها البطل برفرقة علم اسرائيل على أرض فلسطين المحتلة •• ولقد بلغ ببعض منهم أن اتهمه فى شرفه وفى وطنيته (••) والحقيقة أننى لم أقبل من الزلاء هذا الموقف وقد وصل الى تلك الدرجة من العنف والتدننى ، ولهذا فقد التزمت جانب الدفاع عن حقه فى النشر بأى مكان ، فضلا عن أننى كنت فى بداية الأمر - قبل غزو لبنان - ميالا الى تصديق اتفاقية السلام متفائلا بها ، مخدوعا فى مسألة التطبيع التى كان يروج لها أصدقاؤه الاسرائيليون اذ كانوا يجالسوننا فى أكثر من محفل أدبى - أتعمد حضوره - ويؤكدون لنا حسن النوايا الاسرائيلية •• » (٣) • وظل على موقفه هذا ، حتى فوجئ به يدلى خلال الرحلة الى أمريكا بآراء وأقوال غاية فى الغرابة جعلته يعان « بكل صراحة » عن انتهاء علاقته به •

وعمر المقال يربو على ثلاث سنوات سابقة على نشره • ولا نعرف - للمرة الثانية - لماذا فتش الغيطانى فى أدراج مكتبه أو دواليبه وأخرجه لنشره فى ذلك التوقيت بالذات !!؟ •• ولم يلفت النظر الى التاريخ الذى ذكره الكاتب موضحا الى أى سنة ينتمى ، كما تقضى بذلك أمانة نشر المعلومة ، فبدا كما لو أن « الرحلة الأمريكية » تمت فى « سبتمبر الماضى » • يقول سعيد سالم فى مفتتح مقاله : « لا يعنى قدوم الصيف عندنا - نحن قبيلة الأدباء المقيمين بالاسكندرية - الا شيئا واحدا هو قدوم الأستاذ نجيب محفوظ الى الاسكندرية واستمتاعنا بمجلسه اليومى الظريف على الشاطئ •• » هكذا تعودنا منذ ما يقرب من عشرين عاما مرت علينا بحلوها ومرها وما تغير بمجلسنا شيء •• الى أن جاء سبتمبر الماضى ومعه دعوة

لزيارة أمريكا موجهة من وكالة الاعلام الأمريكية الى كتاب ثلاثة كنت واحدا منهم ٠٠٠ » . أما الكاتب الثالث فيشير اليه سالم بقوله : « رفيقنا الثالث الشهير بالأديب الشاب العميد الحاج الأستاذ فلان الفلاني » .

ويشير ت كلا الى سنة كتابة المقال ، ومائراً على موقف سالم من تغيرات أثناء الرد عليه بالصحيفة نفسها : لا أدري كيف خفي على جريدتك الموقرة أن هذا المقال إنما هو « طبخة بايتة » عمرها ثلاثة أعوام . ان رحلة أمريكا التي تحدث عنها سعيد سالم تمت منذ أربع سنوات ومقاله كتب منذ ثلاثة أعوام ، وقد جرت في النهر مياه كثيرة وعاد سعيد سالم الى التردد على ندوة نجيب محفوظ مشاركة في الحوار حول هذه المسائل المقلقلة للراحة التي صارت تؤرق كتاب ومثقفى مصر الحريصين على وحدتها الوطنية . وقد بادرت بالاتصال بسعيد سالم تليفونيا لأقلمه الى ناشر طبع له كتابين وقد سمعت من سعيد شيكرا ولمست منه مودة تجاهى ولطفاء وبعد كل هذا أفاجأ بهذا المقال الذى أفرزه سعيد سالم منذ سنوات وهو يكابده حالة كنه تظن أنه شفى منها . وما ذنب القارئ بأن يرتبك بكل هذه التقلبات النفسية للأستاذ سعيد تجاه صديق أو رفيق رحلة ١٩٠٩ (٤) .

وفي الخامس من ديسمبر ١٩٩٣ نشر جمال الغيطاني فى صحيفته : « أخبار الأدب » قصة لنعيم ت كلا بعنوان : « حنا النجار » تحمل ذات الهموم التي أشار إليها الكاتب نفسه فى خطابه الى مجلة : « القاهرة » حين قال : « ومن البداية فرض القلق الوطنى القبطى نفسه على كتاباتى » . ولا يخفى هذا التوجه بدءاً من العنوان الذى يتناص مع شخصية دينية رقيقة مسألة هى شخصية : « يوسف النجار » . ويصور ت كلا فى قصته قرية مصرية صعيدية فى زمتين . فى الزمن الأول يتماسك النسبيج الوطنى ويشد بعضه بعضاً فى تواد وتراحيم ، يعبر عن سمة حضارية مهمة من سمات الحضارة المصرية . تلك السمة التى حيرت اللورد كرومر فقال بعد مغادرته مصر غير مأسوف عليه : « لا يوجد فرق بين مصرى وقبطى فى مصر ، غير أن أحدهما يصلى فى مسجد ، والثانى فى كنيسة ، ولهذا لم يفلح اللورد كرومر فى زعزعة « الكتلة الحضارية » بنهجه المعروف بسياسة : « فرق تسد » . فى الزمن الثانى تغزو القرية بعض الأفكار الغربية غايتها تمزيق النسبيج المتين . وعلى الكاتب أن يفتش عن الماساد خلف هذه الأفكار كما نصحننا روجيه جارودى . والكاتب يمتلك ناصية القص ، ويعبر عما يريد فى سلاسة ويسر . وإذا كان أعلن توبته - ولنا الظاهر ولله السرائر - ورفض منظومة التطبيع مع اسرائيل ، فإننا نوجه اليه - مرة أخرى - الكلمات التى سبق أن وجهتها له مجلة « القاهرة » فى ذيل

تعقيها على رسالته : « من المؤكد أنك كلما اقتربت بأقوالك وأنفالك من القاسم المشترك بين المثقفين المصريين والعرب حول مفاهيم السلام والتطبيع ، وجدت قبولا لك ولأعمالك ولحضورك الثقافي .. فليست هناك مواقف نهائية من شخصك أو كتاباتك » .

لا ترجع القصص السكندرية الراضة للتطبيع الى التأثير بقصة : « انزل » لرجب سعد السيد ، ولا الى التواصل بين الأدباء المقيمين بالاسكندرية ، ولا الى محاولة التكتل ضد نزعة مضادة أعلنت توبتها .. وانما نرجعها الى المناخ العام الذى ذاق مرارة التجربة مع العدو .. فى الحرب وفى الاحارب .. فى الفتك العسكرى والفتك تحت راية سلام مهترجة . كل قصة من قصص أحمد محمد حبيدة وحورية البدرى وحجاج حسن أدول ومجدي عبد النبى لها مذاقها الخاص « ورائحتها المتفردة . كل نحلة تفرز عسلها متأثرة بها امتصته من رحيق . ولقد انطلقت - فى الوقت نفسه أقلام أخرى تعبر عن رفضها من زوايا مختلفة فى كافة أنحاء البلاد .

نشرت قصة : « انزل » - لأول مرة - بمجلة : « القصة » (أبريل ١٩٨٥) ثم أعيد نشرها بأخر أول مجموعة لكتابها عام ١٩٨٦ (٥) . والقصة تتحدث عن سائق يبحث عن راكب . عند الاستدارة الحادة بعد الفندق الكبير أمام سور حدائق قصر المنتزه تهيأ له أن شخصا يلوح له . فتح الرجل باب السيارة ومركب الى داخلها . كان يتنفس بمق وبصوت مسموع ، ومعطف المطر يصدر أصواتا وهو يحك كفيه ببعضهما . نظر فى المرأة العاكسة فرأى القبة سوداء . فكر فى أن يكون سائحا أجنبيا ، واستبشر خيرا . فى اللحظة نفسها سمعه يتكلم بالعربية : « .. معذرة .. نسيت أن أقول مساء الخير » . واعتبرنا أن تحية المساء زلة لسان من الراكب ، فنحن فى الصباح ، ثم اتضح أنها زلة قلم من الكاتب . كل الدلائل تشير الى ذلك .

شخص القصة يعمل بوظيفة كتابية بمجمع المحاكم الذى مازال يعرف حتى الآن بالاسكندرية المحافظة على تقاليد باس : « الحاقية » . ويحتم عليه وضعه الوظيفى أن يوقع فى قائمة الحضور قبل الثامنة والنصف . خرج من الجيش يحمل رخصة قيادة . اشتغل لدى أصحاب السيارات الذين يهتمون السائقين بعدم الأمانة . بعد مكابدة سنوات طوال استطاع أن يشتري سيارة بالتقسيط . لا يتصور أحد مدى القلق

الذى يقلب كيانه وأيام الشهر تزحف الى نهايتها دون أن تقترب الجنيهات المتقصد من قيمة القسط الشهري . اعتاد ألا يستجيب الا للرغبات التى تتفق مع طريقه الى عمله من « الورديان » الى « ميدان المنشية » . كان يفشل فى التقاط الركاب . على مكتبه بسرار المحكمة راجع حساباته فوجد أنه سيضطر لتحويل كل راتبه الحكومى الى صندوق القسط الشهري . قرر أن يستجيب لآى طلب . أعطته السيدة التى أوصلها الى أبى قير أجرا معقولا ، غير أنه لا يغطى خسارة الرجوع خاليا . هاهى الساعة تقترب من الثامنة وهو يتهادى على الطريق . خلت الطرق من أى راجل . . عند الاستدارة وجد ضالته .

كان الراكب يحدث نفسه وهو يزيل دائرة من غلالة البخار المكثف فوق زجاج النافذة : « الاسكندرية تغتسل . . لا يكفيها البحر . . تستهويها الأمطار » . وأخذ يرقب الأمواج والأمطار صامتاً . قطعت السيارة مسافة طويلة دون أن يحدد وجهته . سأل السائق فكانت اجابته : « أى مكان بالاسكندرية هو وجهتى » . أنه الحنين اذن . كان الرجل مهذبا رقيقا . لم يقل المؤلف ذلك . لكن المرء يشعر به من خلال الحوار والتداعيات : « احتاج الليلة الى رفيق سكندري أتكلم معه » . طلب من السائق أن يتوقف لحظة خلع خلالها معطفه وطرحة فوق المقعد الخلفى ، وفتح الباب الأمامى وجلس بجواره . تمهل السائق فى سيره بناء على رغبته . أنه هارب من فوج سياحى يقيم فى الفندق . ألغيت جولاتهم فى المدينة بسبب تعطل السيارة : « غدا صباحا سنطير الى الأقصر » . أصر على تنفيذ الجولة . معظم رفاقه من كبار السن ، ولا تهتم الاسكندرية كثيرا ، خصوصا اذا كانت ممطرة . أخذ يردد مقاطع من الحان شعبية لا تسمع الا فى حوارى اسكندرية . راح يفحص الشرائط : « فوق الشوك . . آه . . عبد الحليم . . أهواك ! . . صافينى مرة ! . . ذكريات الأغاني الأولى الجميلة . . ألسنت معى أن بداياته أكثر جمالا ١٩ . . . وصلت السيارة الى « محطة الرمل » . كان يريد أن يسير فى شوارع « الأزاريطة » و « كاتب شيزار » . اقترح السائق أن يمر عليها فى طريق العودة : « فكرة طيبة . . والآن . . نكمل المسيرة . . الى عقب ذكريات المكان والوجوه والروائح . . الى الانفوشى ، و (رأس التين) . . ليتك تمر بى فى كل الشوارع والحارات . أريد أن أمشى فى الأزقة القديمة وأشم رائحة السردين المشوى تنبعث من البيوت . . مارأيك فى أن نتناول عشاءنا شواء فى محلات الأرصفة ١٩ . . كنت أذكر بعض الأسماء المشهورة . . سنجدتها . . هيا بنا . . » . ثم أنزل زجاج النافذة قليلا ، فلما تلفقت الى وجهه خيوط المطر سارع برفعها عابثا كالأطفال .

عرف السائق أنه من مواليد اسكندرية • وأنه غادر مصر عام ١٩٥٦ وهو في العشرين • سأله عن البلد الذي هاجر اليه ، وخمن معه الى أن ابتسم - الراكب - ابتسامته عريضة وهو يقول في هدوء وبساطة « لكى لا تجهد نفسك •• أنا اسرائيلى •• » • فى لحظة واحدة خاطفة استوعب السائق الأمر « وتحركت قدما ، وصرخت عجلات السيارة المتوقفة تنزلق على الأسفلت المبتل • دارت السيارة دورة ، وكادت تصطدم - قبل أن تتوقف - بعمود انارة بعد أن صعدت مقدمتها الرصيف الوسط بطريق الكورنيش •

كان الراكب يتسائل مذعورا ، وكان السائق يفتح الباب بجانبه ويسرع - فى المطر - الى الباب الآخر ليفتحه صامتا مكفهر الملامح مشيرا للراكب أن يخرج •

ارتفع صوت الراكب مستنكرا ومحتجا ، ابتل شعر السائق ووجهه وملابسه بالأمطار الغزيرة • كان يرتعش كمحموم ، وكانت عيناه تبرقان بحدة • امتدت يده وقبضت على كتف الراكب تشده ، وكان يأمره بصوت صارخ رافض : انزل ! •

هل يقابل الحنين بهذا الجفاء وتلك القسوة؟ • ان الراكب رقيق • رقيق الحاشية • وحنينه يجعل أى قلب يميل اليه ويتعاطف معه • الحنين الذى جرفه وهو فى أواخر العمر الى مسقط رأسه ، ومرتع صباه ، وشاطئ شبابه الآمن : « كان يلتفت الى الأضواء والمباني وعلامات الطريق • كان صمته غريبا على الجو الذى خلقه فى السيارة منذ حل بها • نظر السائق اليه • كان شاردا • وملامح وجهه تشي بأفكار محزنة • حسب أن السبب صوت عبد الحليم الشجى ، وكلمات الاثنية الرقيقة المعاتبه فى حزن •• » •

لماذا كل هذا الجفاء وذلك الانفعال اذن ، ونحن شعب اعتدنا الحفاوة بالغرباء ، فما بالنا بالأصلاء ، سواء أكانوا من المواطنين أو المستوطنين • هل الذى يقف حائلا بينهما هو تجربة الحرب التى مر بها السائق • وموت أمه حزنا عليه أثناء أسره ؟ لقد اتفقا على أن الحرب عمل غير صالح • قال الراكب الذى لم يكن قد أفصح عن هويته : « الحروب تدمر كل شىء •• السلام نعمة كبيرة • • وأمن السائق على قوله قائلا : « لا أحد يحب الحرب » • عباراته قصيرة مكثفة مثل طلقات همنجواى •

لا شك أن لهذه التجربة المريرة دخل في موقف السائق • بيد أن الأكثر والأشد تأثيراً ، ليس تجربة الأمر الفردية ، وليست المعارك الضارية التي يخوضها الفرد ضد عدو غير انساني •• وإنما التجارب الفردية بعد انصهارها في البوتقة الجماعية ، وتشكيلها الوجدان الجماعي • من الممكن أن يتسامح الفرد مع معذبيه ، ويغفر لأعدائه ، لكنه لا يمكن أن يتسامح •• أو يتساهل مع أعداء أمته • وما لحقها على أيديهم من غدر وقتك • والأمة – ذاتها – قد تتسامح مع عدو لها إذا خلد إلى الراحة أو أثر السلام •• لكنها لا يمكن أن تتسامح مع عدو يعتبر غيره من الشعوب – في الحرب أو في السلم – مجموعات من السوائم تستحق الذبح والابادة •

قد يبدو شخص القصة بلا ذنب أو جريرة ، وقد يكون مخلصاً في دعوته لتبذ الحرب كيهود نعيم تكللا ومن بينهم « البروفيسور ساسون سوميخ العراقي الأصل اليساري النزعة المناصر للحقوق الفلسطينية وللسلام الشامل مع العرب » • لكن نعيم تكللا نفسه اكتشف أن القضية أكثر تعقيداً من أن تتحملها النوايا الحسنة : « نوايا حسنة صادقة لا يمكن أن يلومني عليها أحد حتى ولو كانت تتضمن أخطاء غير مقصودة اكتشفت تورطاً فيها فيما بعد ، اكتشفت أنني كنت غافلاً عن كثير من تعقيدات الصراع العربي الاسرائيلي التي لا يمكن أن تزول آثارها سريعاً » • ولذا فإن تخرصات مثل تخرصات عبد العظيم رمضان من الممكن دحضها بسهولة • فإذا قال إن الشعب الاسرائيلي عبر عن رغبته في السلام بما لا يدع مجالاً للشك عندما طرد حكومة الليكود وأتى بحكومة العمل « (الأهرام – ١٦ أبريل ١٩٩٤) فإن ادوار سعيد سيقول له – أو غيره – أن عدد الضحايا الفلسطينيين – خاصة الأطفال – في الأشهر الأولى من حكم حزب العمل كان أكبر من عددهم في ظل أي حكومة من حكومات حزب الليكود (الأهرام ويكلي ٢٦ يناير ١٩٩٤) •

ويأتي موقف السائق هذا رغم أنه كان في أمس الحاجة إلى مكافأة الراكب • غير أن الحاجة لا تجعل المرء يلغى ضميره ، أو يغير جلده • وهذا موقف متفق عليه • ثمة قصة قصيرة جداً بعنوان : « اتفاق » للقاص السوهاجي محمد عبد المطلب تؤكد المعنيين السابقين • فشخصها من الفقراء غير المحاربين الذين يتحركون بالضمير الجمعي إلى الرفض القاطع • والقصة رغم دلالتها الثرية غاية في الوضوح بحيث لا تحتاج إلى تعقيب ، ويمكن استضافتها كاملة : « كنت بالمقهى • في مدخلها شاب أجنبي شعره يسقط على كتفيه وأنفه معقوف وملفت للنظر • تساءلت أين رأيت هذه الملامح من قبل ؟؟ أثارت انتباهي محاولته في التفاهم مع الجرسون وهو لا يتكلم لغة أجنبية معروفة • ومضت الإجابة في ذهني كالبرق • فمثل

هذه الملامح رأيتها فى سنوات سابقة لكن فى بذلتها العسكرية فوجئت بأن الجرسون قد أهمله فأرتفع صوته متحشرجاً ومستدركاً : تى .. تى . لكنه صمت . وأشار الى ماسح أحذية فى الركن البعيد من المقهى وعندما اقترب منه الرجل وأوشك على الانحناء على القدمين خرج صوت الجرسون غضوباً وكتوماً : هذا كوهين .. يهودى .

اعتدلت قامته ماسح الأحذية بسرعة وتلقائية واكتست ملامحه بالازدراء . رددت بصرى بين الجرسون وماسح الأحذية واكتشفت أن ملامحها أيضاً اكتستت بسمات الازدراء نفسها ، (٦) .

* * *

وينقلنا مجدى عبد النبى بقصته « الرحيل » الى تجارب وقت السلم .. حتى قبل الولادة السفاح للكيان الصهيونى . والقصة تلتصق بالواقع التصاقاً حميماً . وهى تسعى الى الايقاع من خلاله . وتحرك فى رقعة تمتد من قلعة « قايتباى » الى « حارة اليهود » . بيد أن كاتبتها لاكتفى بتسجيل أسماء الشوارع أو الإشارة الى المعالم كما يفعل بعضهم للتدليل على انتمائهم السكندري . مجدى عبد النبى لا يسجل وإنما يعبر ، لا يقرر وإنما يصور . ويعجن صوره باحساسات شخص القصة ومشاعره وهو يؤم المناطق التى كان يؤمها أبوه . وأبوه كان صليداً . ولهذا فهو يتوقف عند « حلقة السمك » ثم يتجاوز « حى الأنفوشى » وينسحب من أمام « أبى العباس » ويلحظ القاذورات المكومة عند أول « وكالة الليمون » ثم يسلك أحد الشوارع الجانبية متجهاً الى « حارة اليهود » ويتجاوز محل سمعان القديم بلافتته المتكاملة ، ولا يلحظ « الرجل الأنيق وهو يلف سلسلة من الذهب حول اصبغه الممدودة أمام المحل » . وسيكون لهذا الرجل شأن فى مسار القصة .

ركب أبوه البحر مع الرجال ولم يعد حتى الآن . وهو يعيش على أمل عودة أبيه . أحياناً يقذف النوارس العاوية بالحجارة لأنه سيعود ، وأحياناً يستنطق البحر على ينبئه بخبر الرجال . والرجل الأنيق صاحب السلسلة الذهبية بدأ يطأه . فهو يطرق بابه ويسأل ساخراً عن أبيه . انه لا يعرف من هو ؟ .. غير أنه لا ينسى تعابير وجهه الصلف وحركة السلسلة الدائرية . وعند البحر يشعر أن أحدا يراقبه . وحين ينظر الى الخلف يراه يرمقه بتمدد ، ويسأله مستهزئاً عن ميعاد عودة أبيه . وكان لابد أن تتم المواجهة أو المكاشفة ، ويعرف أن هذا الرجل هو اسحق ابن سمعان « الرهناتى » .

وكانت محصلات التسليف على رهونات التي يحتكرها الأجانب ، وخاصة اليهود ، تنتشر في أرجاء البلاد وتتركز في الأحياء والأسواق الشعبية . وكان لها أثرها المدمر في مسيرة الاقتصاد المصري لفترة طويلة من تاريخنا الحديث . فأتى الأجانب عن طريق الربا الفاحش ، وخربت بيوت المصريين بالاستيلاء على عقاراتهم ومنقولاتهم في ظل قوانين الامتيازات الأجنبية . وتنبه عبد الله النديم إلى هذا الخطر في وقت مبكر ، ونبه إليه بحواريته : « المرابى والفلاح » ، وتأثر كتاب القصة المعاصرة بهذه الحوارية . نذكر منهم محمد رومي في أول قصة تنشر له بعنوان : « فرح سلامة » . وأرادت وزارة الأوقاف أن تحارب هذه الظاهرة فأنشأت ما يسمى « إدارة القرض الحسن » وكانت تقبل الاقراض على رهونات . وعمل نجيب محفوظ بهذه الإدارة في فترة مبكرة من حياته الوظيفية . ولك أن تتخيله وهو يستقبل النسوة اللاتي يعرضن مصوغاتهن أو ألوان بيوتهن ، والمخلوقات التي كانت رجلا وهي تعرض ما تبقى في أيديها . ولك أن تتخيله وهو يقرأ على وجه كل كائن بشري قصة . ولعل هذه المآسى هي التي أثرت أعماله بتلك النماذج الشعبية التي لا تنسى ، إلى جانب مؤثرات أخرى معروفة ويقوم البتوك الآن بهذا الدور . وما زلنا نذكر ما قرأناه عن تواطؤ بعض الموظفين مع بعض أثرياء المصادفة ، وكيف قدرت رهوناتهم بأعلى من قيمتها ، وتمكنوا من الهرب إلى الخارج بما غنموه من البنوك الحكومية ، وكان خراب الاقتصاد المصري رهين بهذه الرهونات سواء عن طريق الأجانب المستغلين أو المواطنين المنحرفين .

يقدم عبد النبي صورة عن هذا الخراب ، مشيرا إلى ما سوف ينتهي إليه حالنا لو تركنا الثعالب تسعي فسادا في دورنا من جديد : « كانت القوارب ترقص فوق الشاطئ » . الرجال يفردون الشباك . يرقصون في حلقات (. . .) وبعد لحظات كان سمعان قادما من بعيد . انقبض قلب الرجال . انهمزمت التراتيل في الحلق . كان يحمل في يده عدة أوراق وأختام . تسلم أبي جداه : ابتسم إلى أخفى دمة اغتالت بقايا البسمة . سار نحو القلعة . جلست على أجد المدافع . مسيح الوجه المكدود . أشار على أحد المداخل : من هنا دخل جيش بونابرت ، وسقط البطل الشجاع ، وكأنه بهذه العبارة الأخيرة يشير إلى بدء المحنة الحديثة بعد الاختياح الأجنبي لأراضينا .

وها هو اسحق بن سمعان الذي رحل مع أبيه صغيرا يعود إلى الأراضي المصرية شامتا . ويذكر شخص القصة بفرح المواطنين عند رحيل الأجانب وكأنه يتوعد . وفي النهاية تراود شخص القصة أمنية رحيل اسحق كما

رحل سمعان • ويختلط رجيل والد شخص القصة •• برجيل والد اسحق •• برجيل اسحق •• لكن ضحكات الأخير تفتال الأمنية •

مجدى عبد النبي يرتفع فوق الواقع دون أن يتجاوز طبيعته • فهو يرسم سلوكا ، ويدع شخصيات • ويقوم علاقات ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع • ولهذا لم يختل التوازن بينه وبين ما يرمز اليه ، رغم أن لكل موقف فى القصة دلالة •• حتى العبارات والأسماء • فوالد شخص القصة اسمه « مجاهد » •• غير أن « المجاهد » انكسر ، « من بعيد تطفو على السطح تقترب ببطء شديد نحو الشاطئ » • تتمهل فى حزن عميق • التقط قطعة الخشب من الماء ، قرأ الحروف (مج •••) الحروف الأخرى انكسرت مع نهاية القطعة الخشبية •

وشخص القصة اسمه « سلامة » •• غير أنه يرفض السلامة المدانة : « اتجه صوب المحلات • كان الرجال يخرجون محتوياتها • ينشرونها على الأرصيف • رائحة الأسماك تعفنت • كان يقف كالطود ويتسم بزهو بالغ • يحطمني بنظراته • السلسلة الذهبية تضوى مع الحركة الدائرية يعوق خطواتي • • ولا يخفى ما ترمز اليه السلسلة التي تعوق خطوات شخص القصة • فهي قيد وان صنعت من ذهب براق ، كما أن حركتها كما لو كانت تعيد الزمن الى الوراء • والقلعة القديمة التي كانت حصنا حصينا أصبحت مزارا سياحيا • ولم تعد ملجأها الصدئة تستعمل الا فى الجلوس عليها •



عاد مجدى عبد النبي بقصته : « الرجيل » الى تجارينا القديمة مع الصهاينة - عندما كانوا يعيشون بين ظهرانينا - لينذر قومه اذا ما قرروا إعادة الكرة • أما الدكتور حورية البدرى فلم تكتف بالنقلة الزمانية ، وانتقلت بنا نقلة أخرى مكانية فى قصتها « راشيل » (٧) لتنذر قومها - كذلك - كي لا تعيد الكرة • فما فعله الصهاينة مع الشعب الألماني سوف يفعلونه مع الشعب المصرى • فالمبدأ واحد : الكراهية المتأصلة - عرقيا ودينيا - لكافة شعوب العالم ، والسعى - من هنا المنطلق - لتدمير العالم وجعله مطية ذلولا لهم • وسبق أن ذكرنا قصة التعويضات الألمانية لاسرائيل ، ومطالبة مناحم بيجن أنصاره فى مشهد مسرحى أن يقسموا : « ان كنت أنسى - فى يوم من الأيام - فناء اليهود على يد هتلر ، فلتتبس يدي اليمنى » • ولم يخف على الدكتور حورية البدرى دور اسرائيل فى جلب المواد المخدرة منذ بداية الانفتاح لنهب الأموال الانفتاحية

السهلة ، وتدمير النفس البشرية الغافلة . يقول الزوج الألماني : « انها لم تترك لى شيئا . استنزفتك تماما .. حتى الحيلة لم تعد تملكها . بل انك لا تملك مجرد التفكير المنتظم . اسلمتك راشيل للحقن . وأوصتها عليك فى غيابها . والحقن تؤدي واجبها بأمانة . لكنها - ورغم كل شراستها - أرحم منك يا راشيل » . وما هى فى طريقها الى اقتناص المصرى لتستمتع باذلاله : « يؤمن بأنك انسانة يمد لك يديه وفكره وتسامحه . تنسجين حولها خيوطك الرقيقة الحريية . وخين يقع داخل بيتك . فريسة لا حول لها ولا قوة ، ستغمدلين خناجرك فى كل جزء من جسده وفكره ومشاعره . وستفجرين ياراشيل . فبعض الذى تحملته أنا لا يستطيع المصرى مجرد تصوره . خياناتك المتكررة الفاضحة . لن تخفيها عنه . بل ستحرصين على أن يعرفها أو يكون أول من يعرفها . ستحرصين على أن يشاركك متعتك كما تقولين لى . يشاركك ! .. » .

والخيانة الزوجية - هنا - رمز لكل الخيانات المتصورة . كما نستطيع أن نقول ان « الانجاب » من الفتاة الصهيونية رمز لنتيجة التطبيع . وإذا كان النسل - طبقا للديانة اليهودية - ينسب الى الأم ، فقد خضع فى هذه القصة للأم ، وشارك فى اذلال الأب ، حتى تمنى أن يبعد عن ابنته أيضا : « ابحت عن بداية . أى بداية بعيدة عنك . وحتى عن سارة ابنتى هذه التى نصفها انسان والآخر عنكبوتى مثلك » . وهذا ما تسعى اليه اسرائيل صراحة : تهويد المنطقة كلها يجعلها تدور فى فلكها ، لتستخدمها فى أغراضها .

وحورية البدرى كاتبة متعددة المواهب ، فهى تكتب شعر العامية والقصص ، ولها ديوان بالعامية : « أيام فى حضن الليل » ومجموعتان من قصص القصص : « أخرجنى من عينيك » و « احتراق قوس قزح » وراشيل فتاة عنكبوتية تلف خيوطها على صيدها فلا يستطيع فككاكا . نقرأ فى مفتتح القصة : « رفع ميللر رأسه قليلا . نظر أمامه . أزاح الشعر المنسدل عن عينيه . لا يوجد أمامه شئ . عاود الانكفاء . آله ظهره . مد جسده ومال بالكرسی للخلف . تمطى . فرك رأسه المكدود . يريد أن يفريق لكنه يخشى من سياط أفكاره . الصور تتوالى أمام عينيه . وخیاله لا يرحم . راشيل . يتمنى لو ينتقم . لكنه لن يفعل . بل لن يستطيع . لا يدري لماذا تخدعه .. قد يكون لخداعها الآن سبب كائى امرأة مخادعة . لكن لماذا كانت الخديعة الأولى ؟ لماذا أوهمته بالصبر ؟ أغرقته بسراب حبها . نسجت حوله خيوطها برقة وعذوبة . لم يشعر الا وهو داخل بيت العنكبوت . ليس حرا فى حركته . الخيوط تلتف حول كل جزء منه . يحاول الخلاص ، لكنه لا يملك سوى الاهتزاز قليلا والنظر اليها ثم يعاود السكون . ينظر

اليها . يلقي عليها في نظرتة كراهية كل السنوات السابقة واحتقاره لها . يذكر أنه كان يضحك في وقت ما . لكنه الآن كف عن الضحك . كف عن كل شيء . شلت راشيل حركاته حتى البسيطة منها . حتى مجرد انفراج شفثيه عن ابتسامة . هذه المرأة العنكبوتية لماذا اختارته هو بالتحديد . انه انسان . وفي البداية رأى فيها صورة الانسان . رأى حبها له . أو ما أوهمته أنه حبها . انسانة مثله . لا يعيبها كونها يهودية .

بيد أنها لم تكن مجرد يهودية . كانت صهيونية تحركها الأحقاد التي ما لبثت أن اشارت اليها . في البداية جاءت اشارتها عابرة « لزمان اليهود والكلاب » . لمح ظل ابتسامة على شفثيها فظنها ابتسامة « تسامح » بيد أنها كانت ابتسامة « ظفر » . وبعد أن أحكمت خيوطها ذكرته « بالأفران » . كانت نظرتها غريبة مخيفة ، فشعر – لأول مرة – بالخوف منها . أراد الخروج من المأزق . اكتشف أنه مشلول تماماً داخل بيت العنكبوت . لم تشفع له ابنته الصغيرة . في كثير من الأحيان يرى فيها صورة مصغرة لأمها . بل ويراهما تعاونا أمها في اذلاله « عندما يكبر . ستزج به في الأفران المختلفة مثل أمها » . وأسلحة الصهيونية في هذه القصة تبدأ بالمسخل الانساني الذي يخفي الوجه القبيح للأحقاد العنصرية . وهذا هو ما يجعلنا لاثق بالكلمة . ولا بالعاطفة مادامت تتعارض مع تجاربنا التي خضناها مع عدو غير انساني كما سبق أن أوضحنا عند تعرضنا لقصة : « انزل » .

وتنتقل الكاتبة الصحيفة نقلة أخرى الى هدفها ، وذلك بتصوير ما يدبره الصهاينة لتدمير العالم بأسره ممثلا في دولتين كان للصهانية احتكاك مباشر بهما . ألمانيا ومصر . والكاتبة بهذا التوجه الثاني تقوم – في الوقت نفسه – بدور النذير لقومها . تترك راشيل زوجها الألماني ينعى حظه وتتوجه الى القاهرة . وتبدأ النقلة بأنباء قرب عودتها من القاهرة بعد الغاء احتفالات المعبد بقيام الدولة : « من ألفاها طعن راشيل في صميم انتقامها . . جاءت لتنتقم . تبث خيوطها . تحيط المصريين تغرقهم في حبها ومودتها وضحكاتها . تغرقهم في انسانيته التي أعرفها جيدا . ثم ماذا ستفعل بهم ؟ لها ألف طريقة وطريقة للانتقام » . لا ريب أن بعض المصريين سيفهمونها . لا يهمها ذلك . ثمة من لا يفهمون . من سيعتبرونها انسانة سوية . فيسهل عليها نصب الشباك لهم . انها تستعد للمواجهة . وستفعل في المصري مثلما فعلت في الألماني . والألماني لا يخفى فرحته لاهتمامها باستقبال الضيف الجديد . فإن ذلك يعني خلاصه . محطما نعم . لكنه الخلاص . . والبحث عن بداية جديدة : « رغم اشفاقى عليه ، فكل ما أريده هو خلاصى . سيتمنحيني الخلاص .

بمجرد استسلامه لك • وسأهرب • سأطلق مبتعدا • وقد أُنحر من الحقن اللعينة أيضا • أبحث عن بداية • أى بداية بعيدة عنك • • فهم ذلك حين قالت : « من الأفضل أن نسمي ابتنا اسما آخر غير سارة » فانصريون يحبون هذا الاسم • • أدرك أنها قررت الانجاب من مصرى • البديل فى مصر • والانتقام مستمر • •



اعتاد الكرام الكاتبون الاقتيات على رموز نجيب محفوظ • فى رواية : « السمان والخريف » جلس « عيسى الدباع » على أريكة تحت تمثال سعد زغلول ، واختفى « الشاب » متجها نحو شارع صفية زغلول ، فكثر الأعمال التى استضافت هذا الرمز • وغير ذلك كثير مثل استناد شخص قصة : « الحاوى خطف الطبق » الى « جذار أثرى كان يوما ما مبنى لبيت المال وقصرا للقاضي » • وعند مراجعتنا للعدد السادس والثلاثين من مجلة : « نادى القصة » السكندرية ، ذهبنا الى أن أحمد محمد حميدة يشترك مع محمد حافظ رجب فى الاستعانة برمز سعد زغلول (٨) •

يفتح حميدة قصته بقوله : « ميدان سعد يموج بحشود البشر » فوق الأرصفة والبوتيكات ومدخل البيوت ومتاجر الثياب • • ناس • وجوهم جيرية • • المحهم • يحتلون بصرى ، وآخرون مالوفو الملامح ، كانوا بمستوى عينى • • • وفى السيق : « احتبست بالصدر صرخة • • • أود لو أطلقها وسط حشود البشر بميدان سعد • • • لكننا - والحق يقال - تقبانا رمز « ميدان سعد زغلول » عند حميدة دون شعور بالتقليد ، لأنه كان جزءا مهما من المكان الذى ارتاده شخص القصة • ويمثل « سره » البلد ، أو « وسط » المدينة • ومن ثم فهو مكان تجمع مهم للغرباء والمواطنين على السواء فى كل يوم • وكان هو - وشارع النبى دانيال - العلامتين البارزتين من حيث المكان • وجاءت ايماءاتها بطريقة عفوية لا افتعال • فيها ، بعكس ما حدث مع قصة حافظ رجب : « أشجار اللحم تطرح عظما » • فقد دخل محمود درويش دكان الحلاق الأحب فرأى « سعد زغلول فى إطاره فوق كرسي الحلاقة » وهو تقليد مقضوح غير مبرر • ويصل الأمر الى حد التسطيح حينما يقول : « سعد زغلول يطل عليه من الشرفة قال مفيش فايدة » • فهى عبارة شعبية مستهلكة لم يحسن استخدامها فى مكانها ، فكانه يسرد محفوظاته من المأثورات الشعبية بالمناسبة •

ولا يسلم أحمد محمد حميدة من استعمال الرموز المستهلكة ، مثله هنا فى « الكتاب » الذى يحمله الراوى أثناء سيره مع صديقه من ميدان.

سعد زغلول الى شارع النبي دانيال • وقد انزلق الكتاب في النهاية من تحت ابطه فركله ركلة دفعت به الى منتصف الشارع « حيث العربات والمارة » • وفي السياق ، كان الراوى يتصفح الكتاب أثناء السير ، وكان صديقه يحمل كتابا ، فمد يده وأغلق كتاب الراوى فلا فائدة : « وضعت الكتاب تحت ابطى • • ثقافتنا بين نعم ولا • • حكايات الزمن الفائت عز الفن والأدب • • آمنيات التغيير • • رسائل كتبت منذ العهد المبهز ، حتى بدايات العهد الداعر • • رجال ماتوا فكريا ، وجسديا ، وآخرون استنزفت دماهم العقائد والقيم • و «أذيال» صاروا سلعا تباع وتشتري فى أسواق النخاسة • • ولا ندرى ماذا يقصد بعبارة : « ثقافتنا بين نعم ولا • • ؟ » • هل يقصد كتاب غالى شكرى الذى يحمل هذا العنوان ؟ • • وهل هذا الكتاب تناول الأمور السابق ذكرها ؟ • • لا أعتقد • • وإن كان هذا مقصده فقد خاب سعيه •

ويبدو أن أحمد محمد حميدة من المؤسسين لمجلة : « نادى القصة » ، فقد أصدرت له مطبوعاتها خمسة أعمال : ثلاث مجموعات قصصية هي : « الهجرة الى الأرض » • • « القيظ والعنفوان » • • « التائهون » وروايتين هما : « حراس الليل » و « الفجر » • كما كانت مجموعته : « شوارع تنام من العاشرة » أولى إصدارات سلسلة : « اشراقات أدبية » • وقد نشر قصته التى نتناولها بالدراسة مرتين : الأولى فى « نادى القصة » بعنوان : « السفح والقمة » والثانية فى « القصة » بعنوان : « التغلغل » • وحاول تفسير ثنائية العنوان الأول بعبارة مبهمة حينما قال الراوى : « الاتصال لنا والسطوح • • السفح والقمة » • ونحن نميل الى العنوان الثانى لتغلغل « الوجوه الجيرية » داخل الراوى ، اذ أنها أخذت تتكاثر أمام عينيه - وهما لا حقيقة - وتروح وتجيء وتدور حوله حتى ارتقت عيناه غصبا « كغمامة تتأقلت فوق مجرى العينين المنجلتين لينطبعوهما بالدهشة والغربة » وكانوا يتسكعون بثقة زائدة و صلف بالغ • ويسرون بلا مرشد لأنهم يعرفون الدروب والمسالك تماما كما يعرفها اسحق بن سمعان فى قصة : « الرحيل » لمجدى عبد النبى • يذكر الراوى أنه شاهدهم فى السنترال ومحطة السكة الحديد وبعض دور الصحف • وحاول الهرب منهم الى أعماق المدينة ، لكنهم كانوا يتغلغلون ويكبرون حتى شعر بالضيق فى مدينته : « أين اذن تكون مدينتى ؟ » •

والقصة - كما نرى - كابوسية تحيط بلحظة حياتية احاطة محكمة • ومن أجل هذا لم يكن هناك ما يدعو للحديث عن تفاصيل جزئيات أحاطت بها النظرة الشاملة • مثل منحة نصف الشهر ، وارتفاع أسعار شنط المدارس والمرايل والأحذية فهذه التفاصيل ثمرات لا تثرى المعنى الكلى

الذى وصل اليه الكاتب من عدة زوايا وخاصة عند حديثه عن مألوفى الملامح الذين يواصلون رحلة التفرج البطيء على الفتارين : « أبدان تموج ، مخلوعة القلوب ، تخطف أعينهم ألوان الأودية والأحذية وإعلانات دور العرض السينمائي . وكان بيوت المدينة الرحبة قد ضاقت بسكانها ، فلفظتهم كتلا مكبوتة ، متعبة الرعوس ، الى الشوارع ، لترفع هنا ، ليرفوا الأعين الحسيرة فوق زجاج الفتارين الزلق ، حيث تزلق أرقام المعروضات النظر ، يرتعد ، فتسقط العيون فوق دهاليز النيون ، مكسورة الخاطر ، ومألوفو الملامح يواصلون رحلة التفرج البطيء ، وترويح النفس بالتسكع تحت أضواء النيون الباهرة . . »

كذلك فقد قدم صورة معبرة للجندى المهان أمام المعبد اليهودى : « تقدم جندى الحراسة اقترب بزيه الأبيض ، ترك باب المعبد المغلق ودنا من دائرتهم . . تجلت ابتسامة الرضا الودود ، ريفية المنبع » فوق وجهه المشرب بحمرة الخجل . توقف بصمت المنتظر لسؤاله ، كانوا فى لهو عن تواجده المفاجئ . . نظر أحدهم اليه ، ثم تابع الحديث والتطلع الى قبة المعبد القديم والنجمة السداسية . . تنحج الجندى لتتجمل لهم قدرته على التواجد (. . .) يد الجندى ترتفع ببطء ، ويد أحده الرجال تمتد ببعض النقود الفكة ، توضع فى يد ذى الزى الكالنج لينسحب ببطء .

هل تعود يد المستغل الأجنبى هى العليا ويد المواطن المستغل هى السفلى !!؟



ونعيش مع معصوم مرزوق فى قصته : « رباعيات رجل فقد الهوية » كابوسا مقبلا منذ البداية والقصة تتألف من أربعة مقاطع . فهى « رباعية » وليست « رباعيات » فى المقطع الأول نشاهد « الكاعب الحسناء » على الأسفلت . ربما كانت « مدهونة على الأسفلت » - كما ورد بالنص - وربما كانت « مدهوسة » والمعنى هنا واحد حتى لو كانت « مدهونة » تصحيفا غير مقصود . و « الطريق يمتد . يمتد . يمتد . » ويتكرر الفعل « يمتد » ثلاثا فى ثلاث فقرات ، نشعر معها بالسأم والضيق ولا نجد وسيلة للخلاص . السياج السلكى الشائك على يسار فاقد الهوية لا ثغرة فيه . وأحجار الليل لا تتزحزح . والبحر يتنهّد . والزمن يتجمد . والنجوم تصال مشرعة . ودماء الفتاة ترسم خارطة خضراء على الأسفلت الأسود . وفاقد الهوية يسير « وكان الطريق متوقف ، لكنه يمتد . يمتد . يمتد . » ويتكرر الأسفلت ، ويقترب من شخص القصة ، فيتسرح نهذا

الفتاة تجاه البحر ، ويحاول اللحاق بهما ، فيستوقفه مخنث يراوده عن نفسه بعبارة صريحة • وهنا •• يضيف الكاتب التقفز الى السأم والملل والضيق ويشتبك نهذا الفتاة بالسور السلكي « وأمواج البحر تقفز في رعونة تريدهما • ومطاردة المخنث مازالت مستمرة ، رغم اختصار شخص القصة لانحطاطه •• والفتاة تستصرخه •• واقع مرير يحاصر شخص القصة ولا من نصير ينصره •

في المقطع الثاني يزورون تاريخه : « أحاطوني بأفواههم يقذفون البصاق ، تهاويت وان ظللت واقفا ، جلسوا فارفعت تحتهم المقاعد • نبتت في أفواههم السجائر الضخمة ، قفزت من عيونهم الزرقاء السباط ، لما استنزفوني جئ بنائبهم فأعلن قائمة من أسماء اللصوص ، العهرة ، القوادين ، قال أحدهم وهو يخفى ضحكته انهم أجدادى • وفي الثالث يضل الاتجاه الصحيح : « كنت أعبر وحدي ، أجدف بذراعي المقطوعتين على حافتي خوذتي الصلبة ، أصارع الموج الذي صعر لي خديه وهو يدفع الشاطئ بعيدا •• بعيدا •• ثم يعرف متأخرا أنه جدف عكس الاتجاه •

وتأتي النهاية المرعبة لكل هذه التخططات في المقطع الأخير : « أكبر لوحة تعلو أكبر بناية في أكبر شارع داخل أكبر مدينة ، كتب عليها بخط عريض (شالوم) ، مرسومة حولها غرابان محومة في مناقيرها أجساد لأناس راققوني في الطريق الطويل (••) التصقت الكلمة على مياه المجاري الآسنة التي انسابت عبر المواسير المتآكلة ، صبت من كل الصنابير ، شربها الناس والأبقار والحمر والأشجار والزهور ، فأطلقت اللسنة ، لم تعد تنطق الا (شالوم) ، والنجمة ذات الأبواز الستة رقصت بين نهود نساء المدينة ليرضعها أطفالنا ، ويبولوا بها فوق رفات قديمة – رفات من شطبوا من القاموس شالوم •• » •

وعندما يعود الى حجرته يجد فوق فراشه خنزيرا « عصب احدي عينيه بعصاة سوداء مستديرة » • طالبه بالخروج فكشر عن أنيابه واندفع نحوه بوحشية ، واغتصبه : « خرجت الى الشارع أعدو مذعورا ، وجدت فوق كل ظهور الرجال خنازير تفت •• صبههم فأقعيت على ظهرى أقهقه •• أقهقه •• أقه •• كان تقطيع فعل تفت •• صبههم من هول المفاجأة • أما القهقهة فلاشك أنها قهقهة الذل والقهر ، التي لا تقوم بعدها للانسان قائمة • ربما من أجل هذا لم يكمل شخص القصة فعلها في خاتمتها •• وربما للخنزى والعار •

الهوامش :

- (١) الأهرام ، ٢٢ أبريل ١٩٩٤
- (٢) القاهرة ، يونيو ١٩٩٣
- (٣) أخبار الأنب ، ١٥ أغسطس ١٩٩٣
- (٤) أخبار الأنب ، ٢٩ أغسطس ١٩٩٣
- (٥) رجب سعد السيد ، الأشرطة الرمادية ، كتاب المواهب ١٩٨٦
- (٦) الموقف الأدبي ، العدد ٨٣ ، مارس ١٩٨٧
- (٧) حورية البدرى ، احتراق قوس قزح ، مديرية الثقافة بالاسكندرية ، يونيو ١٩٨٨
- (٨) القاهرة ، أغسطس ١٩٩٣
- (٩) النقص ، أبريل ١٩٨٨

القصة •• والبترول

لم يحتمل بهاء طاهر « الجرعة المرة » التي ابتلعناها في أسى كطريق لا مفر منه للشفاء ، ونحن نقرأ قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » (١) للمنى قنديل ، فاعتبرها عملا هجائيا ، وتزييفا خطرا للواقع « يشحن النفوس على الجانبين بغل ما أكثر ما يعملون له ويفرحون به وما أوجنا الى عكسه » (٢) • وبهاء طاهر ، فضلا عن كونه فنانا رقيق الاحساس ، عذب المجاملة ولو كانت على حسابه ، كما تشي بذلك قصصه التي بالامكان رسم صورة لكاتبها من خلالها ، دون الاستعانة بأدنى اشارة مهما ضوئت من سيرته الذاتية •• فانه عاشق ولهان للعروبة كما أفصح عن ذلك في مقدمة مقاله : « فقد تربى ••• فى جو الثقافة العربية الجامعة حيث كانت تتلاقى الأقلام والأفكار من شتى أنحاء الوطن فى « الآداب » و « الأدب » البيروتيتين • وقبل ذلك فى « الكاتب المصرى » و « الهلال » القاهريتين ••• وربما بفضل هذا التكوين الفكرى فقد ظللت مؤمنا بالعروبة (حتى وان كفرت بكثير جدا من العرب) ورغم أن الصورة الآن شديدة القتامة فأنا واثق من المستقبل العربى ، حتى وان بدا الحديث عن الأمل مضحكا فى هذه الأيام ! •

ورغم أن الكاتب لم يعين لنا نوعية العرب الذين كفر « بكثير جدا » منهم ، ولم يوضح لنا أسباب قتامة « الصورة » ، بل أطلق العبارة على عواهنها ، ليتصور كل - وفق همومه - النوعية والسبب ، دون أن يتحمل الكاتب أدنى مسئولية ، فاننا لا نستطيع بحال أن نستثنى دول البترول - التى يحرص الكاتب فى هذا المقال على الدعوة الى عدم جرح احساساتها - من النوعية التى كفر « بكثير جدا » منها ولا نستطيع بحال أن ننكر دورها فى حلقة القتامة • ونؤمن معه أعمق الايمان بالعروبة •• وبمستقبلها ، الذى لم تنهون مصر فى أى فترة من فترات تاريخها انطويل ، وعبر كل الأجيال ، فى العمل لها وله ، منذ أن فتحت ذراعيها مرحبة بالخليل ابراهيم ، وبيعقوب وآله ، منذ أن وضع موسى من ماء نيلها المقدس ، وفزع عيسى اليها وهو مازال فى المهد صبيا ، هروبا من طفيان هيرودس : « بعدما انصرفوا ، اذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف فى حلم قائلا : « قم وخذ الصبى وأمه واهرب الى مصر ، وكن هناك حتى أقول لك • لأن هيرودس يزمع أن يطلب الصبى ليهلكه • فقام وأخذ الصبى

وأمه ليلا ، وانصرف الى مصر . وكان هناك الى وفاة هيرودس ، لكي يتم ما قيل من الرب بالنبي القائل : « من مصر دعوت ابني » (٣) .

لكننا نختلف معه اختلافا جذريا في النظر للهجرة المصرية الى دول البترول . وان كانت له نظرات ثاقبة في أدوائنا المشتركة . وقد تحدث عن داء عضال منها وهو يركز - لأكثر من سبب - على وصول مجلة « ابداع » اليه في تونس التي وصل اليها من جنيف في رحلة عمل عابرة : « ربما كان أول الأسباب أن « حكاية جنون ابنة عمي هنية » للكاتب التونسي « حسونة المصباحي » كانت بطبيعة الحال أول ما قرأت في هذه الظروف . » وقد أحببت القصة كثيرا بمثل ما أحببت تونس وشعبها الطيب المفتوح القلب . وقضيت هناك أياما أبحث عن هذا الكاتب الموهوب . وعندما وصلت أخيرا الى معرفة المقهى الذي يجلس اليه ، قيل لي انه غادر العاصمة للتو الى بنزرت . كان ذلك مقهى للأدباء . والى جانب الأدباء كان هناك من لا مفر من وجودهم الى جانب الأدباء على ما يبدو . فعندما أخرجت ورقة وقلما لأكتب عنوان « المصباحي » وأترك عنواني لصديق له جاء من ورائي من أطل على ليري الأشياء التي ارتكبتها . وشعرت شعورا عميقا أنني بالفعل في وطني . وأجمل ، لمزيد من التفاصيل ، الى القصة المغربية « صديقي الكاتب » لمحمد صوف في العدد نفسه من « ابداع » . » والقصة المغربية التي أشار اليها اشارة ذات مغزى تتحدث عن معاناة كاتب أثناء فرض حظر التجول . وثاني هذه الأسباب - في نظرنا - هو تلك الانتعاشة العربية التي سرت في جسده أثناء تجمع عربي في تونس لابد أنه قد حرك في نفسه الآمال والطموحات . لكن تونس الخضراء التي كنا نقول - في هتافات الماضي - انها تروى بالدماء ، بلد فقير مثانا ، فرض عليه القحط فرضا ، ويسعى بكل طاقاته - ورغم كافة المعوقات - لرحضة كابوس السنوات العجاف عن صدره . ولو وصل اليه عدد « ابداع » في بلد بترولي ، ولو أثناء تجمع عربي تشرف عليه هيئة دولية أو اقليمية فسيخرج بانطباعات مختلفة مغايرة .

كما نعتبر هجومه على قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » شهادة ميلاد جديدة لها ، تبشر بمولود صحيح البنية سليم الوجدان . ولهذا ترانا نبتمس جذلين حينما يقول : « لا أتكلم عن فنية القصة . . ولكني أتكلم عن رسالتها كما أراها » . فطالما أن القصة قد أثرت فيه الى حده أن اتخذ منها هذا الموقف العنيف ، وطالما أننا نعرف ، وهو سيد العارفين ، الرافضين لنظرية الجمال للجمال ، كما تفصح عن ذلك أعماله ، وكما يفصح هو عن نفسه في هذا المقال حينما يقول : « وأعتذر لأنني لم أتخلص به من بعض العادات السيئة والقديمة : فمازلت أرى أن للكتابة رسالة ودورا .

ولم أستطع أن أتخضر لدرجة تذوق الأدب بمعزل عن هذه الرسالة (على اعتبار أنه يعنى ما يعنيه ولا شيء خارج ذلك ٠٠ الخ) وما ذنبى فى حقيقة الأمر ، اذا كنت أرى هذه الرسالة ساطعة كالشمس حتى فى أكثر الأعمال تبثلا لربة الجمال ولآلهة التجرد عن كل ما هو دنيوى ؟ ٠٠ « طالما أننا نعرف ٠٠ وهو يعرف أن المضمون يلتحم التحاما لا انفصام له بالشكل ، ولن نستطيع فصلهما الا بعملية جراحية يضطرنا اليها أحيانا الدرس والتحصيل ، فذلك اعتراف صريح - لا ضمنى - بسلامة بنيانها ، سواء قابلناها بالرفض أو الرضا ٠

وتتسع ابتسامتنا حينما يستطرد قائلا : « تلك البراءة الصبوح المسكينة ٠ والمسفوحة بوحشية وبربرية على رمال الصحراء ٠ ما هى الرسالة (أو ان شئت الانطباع الأخير) الذى تتركه فى النفس هذه القصة ؟ ٠٠ لا شيء غير الارتياح والتقرز من (همجية) أولئك العربان غلاظ الأكباد ، والرثاء لتلك البريئة التى دفعت بها الظروف بين برائتهم ، وربما كتأثير ثانوى ، الحنق على الظروف التى اضطرتها الى ذلك المصير ٠ وقد تكون كقارئ مبالغاً بعض الشيء فلا يقتصر لديك الانطباع على تلك الواقعة المفردة ، ولكنك ستعمم الانطباع لترى فى ذلك تعليقا على كل الهجرة الى الخليج ٠

فتلك قراءة جيدة للقصة ، ما أحسب أن كاتبها يحلم بتحليل أكثر دقة وحساسية وتركيزا منه ، بعد حذف عبارتين قصيرتين لا ثالث لهما ، « وربما كتأثير ثانوى ٠٠ و « قد تكون كقارئ مبالغاً بعض الشيء » ٠ فهذه هى المعطيات الرئيسية للقصة : « الارتياح والتقرز ٠٠ » الحنق على الظروف ٠٠ « التجسيد » - ولا نقول « التعليق » - ل « كل الهجرة الى الخليج » ٠ وهذا المعطى الثالث هو العمق أو المغزى الذى بدوره تتحول القصة الى مجرد « واقعة مفردة » نقرأ أشد منها تقرزا وتدنسا وتنطعا فى أخبار صحف الخليج واستطلاعاته وتحقيقاته ، وهى تسعى فى تسطح وسداجة الى إيجاد الدواء للمرض المستفحل ٠ ومن هذه النماذج البشعة المقززة عدم الاكتفاء باغتصاب الضحية - صبية كانت أو صبيا - وانما بقتلها أو خنقها ، والتلذذ بأكل لحمها ميتا ٠

من لهذه الأحداث ؟ ٠٠ من لها ؟ ٠٠ لابد لها من كاتب مبدع ، يحيل « الواقعة المفردة » - التى أضحت لضخامة تكرارها اليومى الملح ، القاعدة لا الاستثناء ٠٠ الأصل لا الانحراف - الى قضية عامة ٠ ولهباء طاهر صبيحة مباركة أطلقها فى قصة : « فى حديقة غير عادية » (٤) ٠ وفى هذه الصبيحة يكمن المغزى الذى لا يقوم للقصة قائمة بدونه : « ليكن يا حديقة الكلاب

•• ليكن ، ولم يفعل المنسى قنديل غير ذلك • جأر • وجاء جأره أقل
تعميما بحكم الرقعة المسموحة •

ولم ينكر أحد على بهاء طاهر صيحته ، ولا ينبغي أن ننكر على
المنسى قنديل جأره ، الذى امتزجت فيه كل المعاني القديمة للكلمة :
الصياح ، والحوار ، والتضرع الى الله • أم أن ما يباح للمغتربين فى جنيف ،
لا يباح للمغتربين فى الخليج ؟! • لندعهم يجأرون ، فما يجأرون الا عن
الم ومصيبة وكارثة وشيكة ومحقة الوقوع • فلنقلها جميعا بأعلى أصواتنا :
« ليكن يا حديقة الذئاب الدنسة المدنسة •• ليكن •• » •

ولندع بهاء طاهر يتابع استطراده : « وكل ذلك فاجع وموجع لولا
أنه (لحسن الحظ) غير صحيح » • ولا يقدم لنا بهاء طاهر دليلا على عدم
الصحة ، وانما - على العكس - يقدم دليل الصحة ، وإن جاءت مجزأة
ولا أقول جزئية : « الواقعة سمعت بمثلها وبأمثالها مما يحدث فى الخليج •
وأكثر منها لعله يحدث • وبطبيعة الحال فأننى كمصرى كان يستبد بى
الغضب حين أسمع بمثل ذلك » • اذن ما هو وجه الاعتراض ؟ • وجه
الاعتراض يأتى فى قوله : « غير أن ذلك لا يمنع أننى كنت أرى ذلك
انحرافا عن الأصل • لا أنه هو الأصل » •

القضية اذن هى قضية الأصل والانحراف ، وليست قضية الصحة
وعدمها • وقبل أن نتحدث بمثل هذا الجزم الصارم واليقين الصوفى عن
قضية مازالت محل تأمل ، ومازلنا نخشى الاقتراب منها ، علينا أن نعيد
قراءة كتاب « الأغاني » الذى شهد بعبقريته معشوقه ومعشوقنا : « طه
حسين العظيم » (٥) • ومن خلال حكايات الأغاني وأشعاره ، سوف نجد
أن المجتمع العربى فى الجزيرة العربية قد انقلب الى جاهليته بعد فترة
النبوة مباشرة • وقدم الباحثون بين يدى هذا الانقلاب السريع المفاجئ :
عدة تفسيرات • ونرى - والتأمل مازال مستمرا ، ولا شئ يقبل القطع
واليقين - أن المال السائب هو الداء الرئيسى الذى يشجع على العودة الى
السيرة الأولى : المال الذى أغدقه الأمويون على « مكة » و « المدينة » ليلهى
أهلها عن أمر الخلافة وغيرها من أمور الحكم •• المال الذى تحول الى أداة
بذخ لا توصف فى العهد الرشيد لبغداد •• المال الذى تفجر مؤخرا فى
صورة نفط •

وعندما اطمأن بهاء طاهر الى قاعدته الذهبية ، سعى ككل مصلح
اجتماعى للبحث عن وسائل علاج الانحراف : « وإن وقف هذا الانحراف
يقتضى جهدا من الجانبين ، جهدا جديا ومخلصا ، وأرجوك ألا تسخر منى

لو تناولت هذه القصة كواقعة فعلية ، فتساءلت متلا ٠٠ « . ها هو يعامل القصة كوثيقة . وتلك شهادة ليست أخيرة لها تبين مدى تأثيرها بها . وحلم أى كاتب جاد أن يرى نصه الأدبى يتحول الى وثيقة ، أو واقعة فعلية ، وأن يبحث قارئها عن وسائل علاج لما كشفت عنه من أمراض . أما العلاج الذى اقترحه بهاء فيتضمنه سؤاله : « لماذا لا يكون فى المطار مسئول من الدبلوماسيين المصريين لاستقبال العاملين الوافدين وتوجيههم ومتابعة مصائرهم ؟ هؤلاء الدبلوماسيون يتقاضون مرتباتهم لأداء مثل هذا العمل ، ونسبة كبيرة من هذه المرتبات أيضا تأتي من تحويلات هؤلاء العاملين البسطاء ، مجرد هذا الأداء للواجب يكفى لاستبعاد مشاكل كثيرة » .

علاج طيب ومريح ، يبدو أن الذى هداه اليه هو المناخ المتحضر الذى يعيشه فى جنيف . فالدول الراقية قد تثير أزمة دبلوماسية اذا ما خدشت كرامة أى مواطن من مواطنيها فى بلد أجنبى . مس تاتشر تدخلت شخصيا لوقف تنفيذ حد شارب الخمر وهو الجلد على مواطن بريطانى ضبط مترنحا فى شوارع الدمام . لكن التنفيذ كان قد تم ، فكادت تتوتر العلاقات بين البلدين ، رغم علم مس تاتشر بأنه لا يجوز التدخل فى شئون أى دولة الداخلية ، وأن لكل دولة الحق فى تطبيق قوانينها على كل من تصادف وجوده على أراضيها . ولم ينقد الموقف سوى عرض التلفزيون البريطانى لفيلم « موت أميرة » ، اذ التقطت السعودية الكرة ، وأصبحت هى مالكة زمام التوتر ، حتى سويت المسألة بين البلدين . لكن هذا العلاج ينسى واقع سفارتنا الذى تحدث عنه الكثيرون ، وأذكر - على سبيل المثال - مقالات أنيس منصور فى الستينات عن سفارتنا فى ألمانيا ، وكيفية معاملتها للطلبة وغيرهم من المواطنين المحتاجين الى عونها .

وحتى لو آمنت سفارتنا بأفكار بهاء طاهر ، واتبعت نصائجه ، وتذكرت أنها تتقاضى مرتباتها لأداء هذا العمل ، ومن تحويلات أمثال « هؤلاء العاملين البسطاء » ، فأننا ننسى أيضا أن المشكلة لا تكمن فى « حمى » المطار ، اذ أن لكل ملك حمى : « ألا فان لكل ملك حمى ، وحمى الله محارمه » (٦) . ولن تحل المشكلة كذلك بوسائل الضبط والربط الخليجى - التى ولا ريب تتضمنها دعوته لوقف الانحراف ببذل الجهد « من الجانبين » - فالحكومات هناك لا تألوا جهدا لوقف هذا النزيف الدموى والعهر الأخلاقى . والدولة التى تحرص على تطبيق الشريعة الاسلامية ، تنفذ حدود الله فى الميادين العامة أمام المساجد . ولا يكاد يمر يوم جمعة - على الأقل - الا ونصافح وجه المذيع التلفزيونى وهو يتلو الآيات التى تتحدث عن القصاص ، أو الزنا ، أو الافساد فى الارض بقطع

الطريق واللواط وغيره • ثم يقرأ المرسوم الملكي المصدق على العقوبة •
وتعتبر الدولة هذا التجريس وسيلة ناجعة للردع • فهل من مرتدع ؟ •
ان هذه المراسيم تفاجئنا في أحايين كثيرة بأن حاميا حراميا • اذ يكون
المذنب من رجال شرطة المرور ، أو الشرطة المكلفة بحفظ الأمن في نفس
مكان ارتكاب الجريمة •

ان العلاج يكمن في الكشف والفضح • والفن الرفيع هو وسيلتنا
للتجريس ، لكنه ليس تجريسا للردع وانما للتطهير • ليس للتخويف
والارعاب وانما لوضع بذرة جديدة نظيفة في صلب ضمير تكلس على
أدرانته • والواقع المعاش أو المعيش - كما يحلو للبعض أن يقول توخيا
للمصحيح لا المشاع - مهياً تماماً لامكانية أن يخرج من فمه يوحنا المعمدان
والمسيح في آن • ويوحنا المعمدان لا يملك الا أن يكون خشن النسج ،
قاسى الضربة ، عنيف الألوان ، كما لا يملك المسيح الا أن يكون رقيقا ،
عذبا ، عطوفا ، وان انتهى الاثنان نهاية واحدة ، فقدمت رأس يوحنا على
طبق ، وحمل المسيح صليبه استعدادا للرحيل الحزين •

ومع متابعة قراءة « خواطر » بهاء طاهر ، نشعر بأننا قد تجنينا
عليه ، عندما قلنا انه لم يقدم دليلا على عدم الصحة • فها هو يقدم
الدليل : « ثم أعود فأقول اننى أرى مثل هذه الوقائع انحرافا عن الأصل ،
لأننى رأيت الوفا من المصريين الذين يعملون أطباء وصحفيين ومدرسين وغير
ذلك ، لا أقول بدون مشاكل ، ولكن في ظل نوع من المشاكل يجدونه
أكثر احتمالا من طلب ركوب الطائرة والعودة الى بلدهم • وأحيانا ،
ويا للغرابة بدون أية مشاكل حقيقية » •

وعبارة : « رأيت الوفا » لا يقصد بها - ولا ريب - الرؤية البصرية ،
وانما الرؤية بالبصر والسمع والشعور والتكهن وحكايات الأصدقاء • ومن
ثم فأننا نطالب القارئ بأن يتقبلها هذا القبول • كما نطالبه بأن يعيد
قراءة : « وبطبيعة الحال فأننى كمصرى كان يستبد بى الغضب حين أسمع
بمثل ذلك » • ولا يقف عند المعنى الظاهر ، ويقول : كان الأولى بالكاتب
أن يقول : « كانسان » أو « كبشر ومصرى » ، فنظرة بهاء لا تشوبها أدنى
عنصرية أو شعوبية لكنه كان في عجلة من أمره ، ومصر تملأ قلوبنا وتسيطر
على حواسنا ، خاصة عند الخطوب الجسام • ونرجو القارئ أخيرا
ألا يقف طويلا عند الفرق بين الرؤية والرؤيا ، وألا يحدد فترة زمنية
لأيهما ، اذ أننا في النهاية سوف نسلم معه بوجود الآلاف من الراضين ،
بل والسعداء • والقصة القصيرة في السبعينات تعترف بذلك • وهى
تقدم لنا نماذج عديدة للطواويس التى تمشى - فى أجازاتها - مرحا •

ويحضرني الآن نموذج علق في ذهني منذ فترة ، وأتذكر مصدره ، فأهرع الى مجموعة « ابداع » ، فاذا القصة بعنوان « شئ للمستقبل » ، واذا القاص « على ماهر ابراهيم » وموطنه « باريس » (V) .

والقصة لقطة تهكمية تمرق في طائرة ، لتقدم لنا نموذجين هامين من نماذج المهاجرين في لحظة عابرة . وتبدأ اللحظة بمساعدة الجار لجاره في المقعد - الذي يبدو أنه يركب الطائرة لأول مرة - في ربط حزامه ، وتنتهي بنهوض الجار المدرب غاضبا الى دورة المياه لينقطع الحديث الذي كشف عن شخصيتيهما بتركيز موثم . والنموذج الأول شيخ في التاسعة والخمسين من عمره ، استقال - وهو وكيل وزارة قديم - من منصبه ، وقرر السفر الى « المملكة » لتدبير جهاز ابنته الوحيدة التي تمت خطبتها الى « طبيب معدم » . فالحاجة هي التي ألجأت هذا النموذج الى تكملة تضحيته بالاغتراب في أواخر أيام حياته . ولم يحتاج الكاتب الى أكثر من الإشارة لوضعه الوظيفي ليتخيل القارئ - غير المصرى - مساحة الشرفاء المحتاجين في مصر . حتى أصبحنا نقول مطمئنين : ان الحاجة في مصر أم الاغتراب . بعد أن أضحي الاغتراب هو الاختراع الوحيد الذي يجيده أبناءها .

ويهمنا في هذا المقام ، ويهم القصة في المقام الاول : النموذج الثاني . وأغلب الظن أنها ما استضافت الأول الا لالقاء الضوء الساطع على الثاني ، الباحث عن « شئ للمستقبل » . وقد هاجر هذا النموذج شابا . اذ أنه لم يعمل في مصر سوى أربع سنوات بعد تخرجه وتجنيدته ، ثم تزوج وسافر الى « المملكة » منذ عشر سنوات . وكان سبب السفر هو « تكوين نفسه » . لكن التكوين لا ينتهي عند حد . فالمال سحب . وديستوفسكي هو الذي قال في رواية : « الأهل » ان المال يمنح الأصل لمن لا أصل له ، والموهبة لمن لا موهبة له ، وذلك في معرض حديثه عن قوة المال التي تتلف كل ما هو انساني مشرق ، وكشفه للرابطة الوثيقة بين طغيان قوة المال ، وسيطرة عديمي الموهبة على المجتمع .

بهاء طاهر قال نفس الكلام في قصته القصيرة الطويلة : « محاوره الجبل » (٨) والكلام قديم . أما الجديد فهو التجسيد الفني المبدع له ، سواء عند ديستوفسكي أو بهاء . تعقد « محاوره الجبل » بين محورين : المحور الذي يؤمن بقوة المال وينساق وراءه ، والمحور الذي يعرف قوة المال ويفضل أن يعيش مسكينا ، ويموت مسكينا ، ويخسر في زمرة المساكين . أما المحور الأول فيمثل « السمسار » . وأما المحور الثاني فيمثل موظف صغير كان ذات يوم طالبا جامعا وشاعرا ، لكنه عندما قرأ

شعره على زميلة له أغرقت في الضحك . وهو الآن يلعب شراء أوراق
اليانصيب ، وقد ذكر له السمسار أنه ربح « البريمو » وحاول اقناعه بأن
يعطيه الورقة الرابعة : « المال معي نعم ولكنه حين يزيد ، بأشياء مثل
ورقتك فإنه يزيد ، وحين لا يزيد ، فإنه ينقص . ألا تفهم ؟ لا تهتم سوف
تفهم ، قلت لك سأستثمر لك مالك . سندخل به مزادات . سنشتري
تحفا بسعر التراب ونبيعها بالذهب . لا أحد في مصر يعرف قيمة الأشياء
مثل . اسأل عني ان شئت . ربما لا يحبني أحد في باب اللوق ، ولكن
الكل يعرف من أنا . سنشتري أرضا رخيصة ونبيعها بأضعاف ثمنها .
أشياء كثيرة سنفعلها ، وكلها بالقانون . سأعطيك ايصالات وستأخذ حقا
كاملا . ستعرف معنى أن يكون معك مال يزيد لا مال ينقص . وساعتها
ستصبح قويا . لن تحتاج للماليم الوظيفة وستتفرغ لمواجهة الحياة .
ساعتها ستجد ألف واحدة ترضى بك ، وحين تقول لهن شعرك فسيجندنه
جميلا حتى ولو كان عن الشقق النظيفة وقطتي نيمره . سوف تنتقم » .
لكن الموظف الصغير يرفض الغواية ويصر على أن يظل واحدا ممن يسميهم
السمسار بالأوباش : « أظن أنني واحد من الأوباش » . « وهل تريد
أن تعرف شيئا آخر ؟ أظن أنني أريد أن أبقى واحدا منهم . سلام . » .
هؤلاء السماسرة الذين ينتشرون الآن في كل مكان ، هم الذين
شوهوا وجه القاهرة المشرق . هم الذين قطعوا الأشجار ، وهدموا البيوت
الصغيرة الجميلة . هذا ما تقوله القصة . لكن الحديث عن الهامات بهاء
المبدعة ، ليس هنا موضعه .

فلنعد إذن خفافا سراعا - كما يقولون - الى قصة علي ماهر ابراهيم ،
لنجد أن الباحث عن « شيء للمستقبل » يعود الى مصر - بعد أن حصل على
كل شيء في أجازة قصيرة للبحث عن « مقبرة » !! لا مقبرة « توت
عنخ آمون » ، ولا كما تعود الطيور المهاجرة بعد الرحلة المضنية لتموت في
أعشاشها ، وانما لتكملة الرفاهة . وهو متذمر لعدم توفيقه ، يتحدث بلغة
المليء ، الذي يشعر بأن امتلاءه يمنحه الحق في امتلاك الدنيا ، ويتحسر على
الوقت الضائع - بلا جدوى - في الوطن : « عشرة أيام ضاعت في البحث
عن مقبرة » . « عرضت على الحكومة أن أدفع بالعملية الصعبة ، بالدولار
والله . . . » . « أنا ياسيدي مقدر لمستولياتي ، أريد أن أؤدي رسالتي
كاملة : في أول سنة دفعت خلو رجل في شقة فسيحة بالدقي . وكما
ولد لي ولد أحجز له وهو بعد رضيع مكانا في المدرسة الألمانية ، وأشتري
له شقة تملك ، وأحجز له سيارة « نصر » وأدير له مبلغا لتعليمه
ولمستقبله ، حتى البنات ، كل بنت لديها جهازها من الآن . هذه هي
رسالتي في الحياة ، أن أضمن لأسرتي حياة كريمة . زوجتي والحمد لله

عندها من المصاغ ، والسبائك ما يكفيها هي والأولاد طول العمر • والآن بقيت مشكلة المقبرة • • »

ويبدو من حديثه أنه مستريح الضمير مطمئن البال ، لا يشعر بأية « مشاكل حقيقية » • بل يعتبر نفسه بطلا من أبطال العصر يحرق على أداء رسالته كاملة : « بتعبى ومجهودى فى المملكة وقيت أسرته مذلة الوقوف فى طابور الجمعية ، وعذاب المواصلات العامة ، ومدارس الوزاوة • ولكن هأنذا اكتشف بعد عشرة أيام من الوسائط والتنقل بين السماسرة ومكاتب المحافظة ، أن هناك طابورا للمقابر • • » ولا شك أن أسرته – التى تركها بمصر – كانت بحاجة الى وجوده معها ، أكثر من حاجتها الى السبائك والسيارات وشقق التملك ، وأنها لن تشعر بأدنى « مذلة » وهو يتف لها ، أو تقف معه فى الطوابير ، تعاني كما يعاني غيرها ، وتناضل فى بيئتها •

وأحسب أنه كان يريد أن « يستثمر » زوجته أيضا • فهو لا ينظر إليها الا باعتبارها « مشروعا » • « مدرسة » كان من الممكن أن يجد لها « وظيفة ممتازة فى المملكة » • وأحسب أنها تعرف خصاله وتضمنر منها ، أو على الأقل لا توافق عليها ، فقد فضلت البقاء مع الأولاد • أو بتعبير أدق : الفرار بنفسها وبأولادها : « كلا ، الأسرة فى مصر ، أنت تعرف مشكلات الأولاد والمدارس ، كما أن زوجتى تعمل مدرسة • كان من الممكن أن أجد لها وظيفة ممتازة فى المملكة ، ولكنها فضلت البقاء مع الأولاد • • »

اننا لن نساق وراء التذاعيات المذبذبة لنصل الى النتيجة المرعبة التى وصل إليها ابراهيم عبد المجيد فى مقدمة الفصل الذى نشرته « ابداع » من روايته : « بيت الياسمين » (٩) • المقدمة تقول : « عاد مدرس دخل معارا الى الشارقة • برقيته لم تصل • فتح باب شقته بالمساء ودخل بهدوء ليفاجئ زوجته وطفليه بالسعادة فتح باب غرفة نومه فوجد زوجته تحت رجل ، نظرت اليه ونظر اليها • عاد بهدوء الى الخلف • عرفت قدماء باب الشقة وهو يسيره بظهره • خرج وهبط السلم بظهره أيضا • نزل الى الشارع بظهره ومشى فى الطريق بظهره ، كل من يراه يوسع له فى ارتباك • ظل يدور فى الشوارع تسلمه لبعضها يمشى الى الخلف وعيناه شاخصتان الى الامام • الاسكندرية كلها صارت تعرفه • يوسع له الناس وتقف له اشارات المرور والسيارات ، وطفلاه يتابعانه • ينظر اليهما وينظران اليه • يمد لهما يديه ويمدان أيديهما ، لا يستطيع التوقف ولا يستطيع التقدم نحوهما ، وكلما أمسكا يديه انفلتتا منهما • اختفى الرجل وطفلاه منذ أيام ، وحلمت أنا به ، وقد لحق بالقضاء يدور حول الارض وطفلاه يدوران حول القمر » •

اننا نعتبر مقدمة هذا الفصل « قصة قصيرة جدا » تنفرد بدلالاتها المسمرة لتدين « كل الهجرة » الى بلاد النفط ، وهي تكثف رحلة العذاب والشقاء المشحونة بالآمال العراض في اسباج السعادة على الاهل ، التي تنتهي — مهما طال — الى الدوران حول الأرض والقمر بعد فقد التوازن ، أو اكتساب توازن مغاير لا أدري . لكننا لن ننساق وراء هذه التنايعات المعذبة هنا ، وسوف نحصر جهودنا في اطار شخصية « شيء للمستقبل » الرئيسية لنراه — كما يقول محدثه عنه في سؤال عابر ولكنه في الصميم — يريد أن « يضمن أيضا الموت والآخرة » . فعندما وجه اليه السؤال واشتم منه رائحة نبرة لم تعجبه ، رمقه بنظرة تنم عن تهكم وشفقة وقال بزهو صادق منتصر : « يا أستاذ لقد حججت حتى الآن تسع حجرات ، عن أبي ، وعن أمي ، وعن نفسي ، وسأظل أحج طالما كان لي عيش في المملكة . أما سمعت عن ثواب الحاج في الآخرة ؟ » . نعم . . ها هو يريد أن يمتلك الآخرة كما يمتلك الدنيا ، وبأيسر السبل المتاحة . وقد استدعت هذه الفقرة الى الذهن حوارا جرى بين سيدي بشر الحافي — الذي كان يمشي في شوارع بغداد في عز ازدهارها حافيا — وبين أحد التجار . جاء التاجر يوما يودعه فقال :

— قد عزمت على الحج أتأمرني بشيء ؟

— كم أعددت للنفقة ؟

— ألفى درهم .

— فأى شيء تبتغي بحجك . . نزهة . . أو اشتياقا الى بيت الله . . أو ابتغاء مرضاة الله عز وجل ؟

— مرضاة الله .

— فان أحببت مرضاة الله وأنت في منزلك ، وتنفق ألفى درهم ، وتكون على يقين من مرضاة الله . . أتفعل ذلك ؟

— نعم . .

— اذهب فأعطاها عشرة أنفس : مدين يقضى بها دينه . . وفقير يلم شعثه . . ومعيول يعول عياله . . ومربي يتيم يفرجه ، وان قوى قلبك أن تعطيتها لواحد فافعل . فان ادخالك السرور على قلب امرئ ، وتغيث لهفانا ، وتكشف ضر محتاج ، وتعين رجلا ضعيف اليقين . . أفضل من مائة حجة بعد حجة الاسلام . قم فأخرجها كما أمرناك ، والا فقل لنا ما في قلبك .

— يا أبا نصر .. سفرى أقوى فى قلبى .

هنا تبسم سيدى وأقبل عليه قائلا :

— المال اذا جمع من وسخ التجارات والشبهات ، اقتضت النفس أن يقضى به وطر يشرع اليه ، فظاهرت أعمال الصالحات ، وقد آلى الله على نفسه ألا يقبل الا عمل المتقين .

كازانتزاكى فى « المسيح يصلب من جديد » يحكى لنا قصة شبيهة بهذه القصة ، وان لم يكن بطلها تاجرا جمع ماله « من وسخ التجارات والشبهات » وانما راهب حارب التطاهر والظهور منذ يقاعته ، واستجاب فى شيخوخته للهاثف الطاهر النقى : « كنت جالسا ذات يوم الى جانب معلمى .. فقص على فى ذلك اليوم مغامرة ، قال لى انها حدثت لصديق له من الرهبان ... كان حلم حياة هذا الراهب — صديق معلمى — أن بمن الله عليه بواسع رحمته ويزور القبر المقدس ، ويسجد أمامه ، فبدأ يطوف بالقرى يجمع الصلقات ، ومضت السنون وهو على هذا الحال حتى أصبح شيخا ، وجمع خلال هذه الفترة ثلاثين جنيها ، وهو قدر من المال يفى بحاجته للقيام برحلته . واعترف . واستأذن معلمه . فأذن له ، وبدأ رحلته .

ولم يكده يخرج من الدير حتى أبصر رجلا فقيرا ، مهلهل الثياب ، شاحب الوجه ، حزينا ، متحنيا على الأرض يجمع الأعشاب . وما أن سمع الفقير عصا الحاج تدب على الحجارة حتى رفع رأسه وسأله :

— الى أين يا أبانا ؟

— الى القبر المقدس يا أخى ، فى أورشليم ، سأطوف به ثلاثا ، ثم أسجد أمامه .

— كم من المال معك ؟

— ثلاثون جنيها .

— أعطنيها ، فان لى زوجا وأطفالا يتضورون جوعا . أعطنيها وطف حولى ثلاث مرات ، ثم اركع أمامى واسجد ، وارجع بعد ذلك الى الدير .

أخرج الراهب الجنيهاث الثلاثين من حافظته ، وأعطاها كلها للفقير ، وطاف حوله ثلاثا ، وركع وسجد أمامه ، ثم عاد بعدها الى الدير .

علمت بعد ذلك أن الراهب الذى عزم على السفر ليحج الى القبر المقدس هو معلمى نفسه ، وأبى تواضعا أن يقول لى ذلك صراحة • وهانذا الليلة ، وبعد هذه السنين الطويلة ، أعرف من هو ذلك الفقير الذى التقى به معلمى فور مغادرته الدير •

صمت ••• اذ بدأ صوته يتهدج • ودنا رفاقه منه وهم جلوس فرق الأريكة الحجرية • وسألوه فى لهفة :

— من هو ؟

وتردد ••• لحظة • وأخيرا سقطت كلمته من فمه كثمرة ناضجة تسقط فى الحديقة وسط سكون الليل :

— « المسيح ! •• » (١٠) •

لا شك أن هذا النموذج يعيش عيشة راضية ، ولا يشعر بأية « مشاكل حقيقية » أو على الأقل تعد مشاكله « أكثر احتمالا من طلب ركوب الطائرة والعودة •• » لكنه — فى نظرننا — مضلل • ضللت الظروف التى تمسك بخناق المنطقة •• وضلل المال •• وضلل نفسه بنفسه • ولا ينبغي أن نتركه فى حاله كما يريدنا بهاء طاهر حينما يقول : « فان لم تكن مؤمنا بأن بقاءهم ضرورى للصالح العربى المشترك ، وان لم تكن مؤمنا بهذا الصالح المشترك أصلا ، فان بقاءهم على الأقل ضرورى لصالحتهم هناك فى الخليج ، ولمصلحتنا نحن فى مصر •• »

البتروليون أيضا يقولون نفس الكلام لمواطنيهم • وقد أتر فى المتعاقدين — هكذا يسمونهم — المصريين كثيرا ، نداء وجهه أحد الوزراء ، لا باعتباره مسئولا ضخما ، وانما باعتباره شاعرا الى مواطنيه ، بحثهم فيه على معاملة المصريين بالحسنى ، حتى لايعاملوهم بالمثل بمجرد أن تطأ أقدامهم مطار القاهرة ، ومصالحهم فى مصر كثيرة • قال ذلك بعد فترة وجيزة من اسناد وزارة أخرى إليه بالاضافة الى وزارته • فقد كان — وقتها — فتى مدلا ، ولم تمض فترة قصيرة حتى أراد أن يشبت ولاءه ، ويثبت أهليته للثقة — أعانه الله فى محنته الحالية — فأذاق المتعاقدين الأذرين فى الوزارة الجديدة بحجة اصلاح ما أفسده سلفه الذى اختير للعمل بمنظمة دولية •

وعبارات الترغيب هذه تعد بمثابة تسكين أو ترضية خاطر ، سرعان ما تنقلب الى ضدها عند بزوغ أول مؤشر جديد • ونحن لا نسعى وراء التهذئة مهما تشبثت بالصالح العام أو الخاص المشترك أو القاصر على أحد الطرفين ، وانما نسعى وراء ايضاح الرؤية ، حتى نهيى التربة لانبثاق

الحل • وفى اعتقادنا - وأى شئ يقبل اثبات العكس - أن للبترول أثره السيئ على المنطقة كلها ، يستوى فى ذلك البلدان التى تفجر البترول من أرضها ، أو تلك المتاخمة لها ، وقد تنبه بعض أدباء ومفكرى دول البترول الى الخطر ، ودقت أعمالهم نواقيس التحذير من الوافد الجديد للغريب ، وإن لم ترتفع فى غالبيتها الى مستوى الأزمة لنبرتها العالية المتعالية العدائية • وهناك من جرفهم الحنين الى الماضى الذى كان يعتمد على الرعى وصيد اللؤلؤ ، فاستلهموه : اما للتطهير أو للبحث عن المجتمع الطاهر ، وعلى رأسهم الشاعر القطرى مبارك بن سيف ، والشاعر السعودى غازى القصيبي ، والقاصة الكويتية ليلي العثمان (١١) •

« وانظر ! انى أبنتى اتفلك المائج

باقصى حبي

والطوفان يبدأ ،

من ينبوع الخوف ،

والرعب ، والغضب القانى ...

هلا ، يا حمامة الجوجؤ والنأى

الى يا ثعلبا قديما سيقانه البحر ،

يا بغاثا ، يا أصغر الفئران !

فلكى فى الشمس يغنى

فى ختام صيف أنعم الله عليه ..

والطوفان بزهر الآن (١٢) ..

المـــوامش :

- (١) ابداع ، أغسطس ١٩٨٤
- (٢ ، ٣) خواطر مغترب عن عدد القصة القصيرة - ابداع ، نوفمبر ١٩٨٤
- (٤) ابداع . ديسمبر ١٩٨٤
- (٥) في حديث بهاء طاهر عن كتاب الستينات قال : ولا أقول أبدا ان كتاب الستينات انطلقوا من فراغ كما يبالغ البعض . فمن ورائهم تراث فكري كبير من الصلابة ومن التفتح كان آخر عمالقه طه حسين العظيم
- (٦) حديث شريف
- (٧) ابداع ، مارس ١٩٨٤
- (٨) ابداع ، أغسطس ١٩٨٤
- (٩) ابداع ، يناير ١٩٨٥
- (١٠) ترجمة شوقي جلال ، مراجعة الدكتور نعيم عطية ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٢
- (١١) نرجو ان تطالع بعض هذه الاعمال قريبا ، وكذا قصة : « الفتاة ذات الوجه الصبوح » التى لم نتحدث عنها بعد
- (١٢) ديلان توماس ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

النسدير

يصور التراث رجل الجزيرة العربية ، فى صورة الفارس الشهم
الشجاع الكريم ، الذي يابى الضيم ، وينصر الضعفاء ، وبذبح ناقتة
الوحيدة - وتقول بعض القصص اسمعنا فى المبالغة « انبه » !! - لقراء
الضيف .

صحيح أن بعض كتب التراث - وخاصة « الأغاني » ، ذلك الكتاب
الشامخ الذى مسح المجتمع العربى مسحا اجتماعيا يكاد يتصف بالشمول -
تضم بين دفتيها صورا نقيضة عديدة . الا أن هذه الصور لم تخل بالتصور
العام الذى ظل محفورا فى ذهن المثقف العام القابض على دينه أو المعتز
بعرقه فى الأراضى المحيطة بالجزيرة . هذه الأراضى التى استقبلت أهل
الجزيرة فى قرون قحطهم المديدة استقبال القوم لعزیزه المذل .

والذين رحلوا الى الجزيرة العربية بعد تفجر البترول ، كانت أزمته
أنهم حملوا هذا التصور معهم . فصلموا صدمة كبرى عندما لم يقابوا
عنتره بن شداد فى طرقاتها المضادة للامعة . ولم يدعوا الى مائدة حاتم
الطائي العامرة . أو يتبادلوا الحديث مع قيس بن الملوح أو حتى تأبط
شرا . وأصيبوا بخيبة أمل عظمى عندما رأوا الكرم المستقر فى افئدتهم
وقد تحول الى جشع ، والشجاعة الى بطش ، والفروسية عنجهية .

واذا كانت هناك نقاط ضوء ، فهى فضلا عن قلتها وندرتها تعيش
منزوية منطوية ، تقدم الخير على استحياء وكأنه جريمة خلقية . ولا تقوى
على التفوه بكلمة مضادة الا مضغا . وكأنها تخشى وهى تدين تعالى
والفطوسة والشراسة ، ان تتهم بالضعف والخروج على التقاليد التى تأنف
من مخاطبة العبيد الجدد الذين يسمون بالمتعاقدين .

وبطبيعة الحال فقد ردوا هذا التحول الى أموال البترول المتدفق
بغير حساب ، التى أحالتهم الى مجتمعات غريبة شاذة كتجمعات أثرياء الحرب
وتجار الأسلحة وتجار الشعوب والأسواق العالمية السوداء ، بل أشد
بطرا وانسياقا وراء أهواء النفس فى بعزقة المال السهل . فاذا كنا قد
سمعنا أن أثرياء الحرب : تجار الخيش والخردة ومسروقات الكامب كانوا
يشبهلون سجناء الرافضات فى النوادى الليلية بالأوراق المالية النادرة ،
فاننا نقرأ ونسمع اليوم أن أثرياء البترول يمهرون عشيقاتهم وزنهن ذهبا .

وأنهم ينثرون المال نثرا في الطرقات كلما استوقفتهم إشارة مرور ، لكي يلفتوا انتباه المارة الأوربيين المتحضرين الى أنهم يمتلكون ما لا يمتلكون . ولا يعبأون بما يجدون من أجله ، فلا يثيرون سوى السخرية والرثاء .. والاشمئزاز من التصرف الهمجي .

والحريصون من الرحالة الجدد ، على أمجاد الماضي أو انسانية الانسان تظلم الحسرة دنياهم ، وهم يتصورون المصير المحتوم للبذخ والترف والبطر والفسق والفجوز ، ويضعون أيديهم على قلوبهم وهم يدعون الله أن يهدى هذه التجمعات سواء السبيل ، حتى لا يعودوا من جديد ضعافاً يتكفون الحجج .

أقول التجمعات ، ولا أقول الشعوب أو الدول بعد أن تحولوا الى جماعة مترفة من تلك الجماعات التي أشار اليها القرآن الكريم وهو يصدد الحديث عن ارادة اهلاك القرى .

وقصة « النذير » للطبيب (١) وفائي مجله حجازي - الفائزة بالجائزة الأولى لنادي القصة عام ١٩٨٣ - تنصب من نفسها « نذيرا » جديدا يصرخ في قومه : « ألا هل بلغت ؟ .. اللهم فاشهد » . ويرى وفائي حجازي الذي يبدو أنه عانى كثيرا من المشكلة ، وهو في طريق البحث عن بذورها . أنها لا تكمن في الثراء الفاحش الذي هبط على القوم فجأة ، وإنما في سبب الثراء .. لا تكمن في « أموال » البترول ، وإنما في « البترول » .

والراوى طبيب مصرى يشرف على الشئون الطبية لفرع شركة بترول عالميه في اماره ما . ويحمل نفس اسم المؤلف : « دكتور حجازي » . وربما أثره لما يوحى به من انتساب الى الجزيرة . والامارة غير المسماه تفصح عن نفسها من كثرة تردد لفظه « العين » . ومن قوله : « نسيت أن أضيف معلومة .. لقد أصبح بها أكبر استوديو في المشرق العربى للتسجيل التليفزيونى » . وما كان اغناه عن مثل هذه الاشارات . فالعمل ينسحب أثره على كل بقعة عربية كانت تعيش عيشة البداوة الى أن انطلق المارد الجبار من جوفها . لكن تلك عادة الكتاب الجدد دائما : التسجيل الحرفى للأماكن والشخص بأكافة أبعادها الحقيقية .. وحتى أسمائها . فالكاتب المبتدئ يرتبط بالصدق الأخلاقى أكثر من ارتباطه بالصدق الفنى . وقد تستمر هذه العادة مع بعض الكتاب العظام فيزاجون مزاجه معجزة بين الصديقين . وقد يصبح الصدق الأخلاقى عند البعض زيادات تعيق مسيرة العمل الفنى .

وتبدأ القصة بوجود باحث فرنسي أرسلته أكاديمية العلوم الطبية بباريس لأجراء أبحاث طبية ، ومعه توصية من المركز الرئيسي لشركة البترول ليقوم الطبيب المصري بمساعدته . ويحدد الباحث البيولوجي مهمته حينما يقول : « ان بحثي لا يهتم الناحية الاقتصادية . فما أريده تأثير البترول من الناحية البيولوجية والفسولوجية على البدوى الذى يعيش القرن العشرين فى ثياب أجداده فى جاهليتهم . ثم فجأة يجد نفسه فى مجتمع البترول . كيف تتغير شخصيته . كيف يصير تفكيره . عاداته . تقاليده المتوارثة . أخلاقياته . ثم صحته . قوته . صناعته التى اكتسبها من حياة الكفاح والجفاف . ثم هب أن حالته المالية لم تتغير . وظل على فقره . ولكن فى محيط البترول هل يحصل نفس التغيير . أعنى هل للبترول فى حد ذاته تأثير مباشر . وعن أى طريق يؤثر فى وظائف الناس البيولوجية ؟ ان كل من تراه حولك قد تغيرت شخصيته . تذكر كيف كانوا قبل ظهور البترول فى امارتهم . الوداعة . الممانعة . الاخلاص . الحب . بل كيف كانوا ينظرون اليك أيها المصرى وهم يعتبرونك مثلهم الأعلى فى السلوكيات والرقى . ثم كيف صاروا يعاملونك بعدما امتلكوا المارد الأسود . »

وتذكر المصرى . .

تذكر الحفاوة التى استقبل بها مع أولى خطواته على صحراء هذه الامارة منذ عام قادما مع عمال ومهندسى الشركة لبلده الحفر والتنقيب عن البترول .

وتذكر الجفاء الذى عاينه بعد ستة أشهر من تفجيره .

وتحسس لنظرية الباحث الفرنسى : « ان البترول يتكون فى باطن الأرض خلال آلاف السنين نتيجة تحلل كائنات حية . فهو بهذا يحمل عنصر الحياة فى مكوناته . وفى معامل الأكاديمية بباريس قمت ببعض الأبحاث فى محاولة لاكتشاف هذا العنصر . وأمكننى أخيرا من إيجاده ، وعزله وسميته « البترو بلازم » وأحضرتة معى لأبدأ أبحاثى التطبيقية . والمطلوب حاليا أن نعثر على شخص لم ير البترول للآن . ثم نتتبع خطواته فوق رمال البترول خطوة . . خطوة » .

ومن هنا تبدأ القصة فى اتخاذ مسارها العلمى مستفيدة من تخصص الكاتب . فالكاتب يزواج فى عمله بين تجربتين : ثقافته طبيبا ، ومعاناته مهاجرا فى أرض نفطية . وعندما يجد الشخص المطلوب يسميه « ابن لعبون » . وهذه التسمية - فى حد ذاتها - تدل على معاشة حقيقية لواقع تجربته بالامارة . اذ أن أشهر شاعر نبطى هو محمد بن حمد بن لعبون ، الذى ولد ببلدة « كرمه » من قرى « سدير » ثم تنقل بين الكويت والزيبر

والبصرة الى أن توفي بالكوييت شابا في حياة أبيه متأثرا بالطاعون الذي حل بأهل العراق عام ١٢٤٧ هـ ويقال له « الجارف » .

ويقول الشاعر السعودي الكبير حسين سرحان (٢) انه كانت له « ربابة » يعزف عليها أغانيه ، اذ كان ذا صوت حلو ندى ، وأن هذه الربابة كانت تتألف من هيكل خشبي يظرف بأى جلد ، توضع له قواعد قوسية في بدايتها ونهايتها من شعر ذيول الخيل ثقيلة . أو خفيفة وفق اللحن والشد والارخاء . وكان يسميها « فريجة » بالتصغير ، وينشد عليها كل لواعجه وأشجانه وغرامياته ومنها قوله :

قالت فريجه وأنا مضيوم

أرفع لها الفن وتشيله

يا الله يا حى يا قيوم

أكتب غنائى من الليلة

كم طاح فى الحبس من مظلوم

وكم وادى تاه فى سيله

والله لولا الحيا واللوم

لصيح وقول : يا هيله (٣) .

وسواء شاء كاتب القصة أو لم يشأ ، فان القارىء المطلع على التاريخ الأدبى للجزيرة منذ أواخر العهد العثماني سوف يربط بين الشخصيتين : شخصية الشاعر النبطى العظيم محمد بن حمد بن لعبون ، وشخصية بطل القصة عبد الله بن سليمان بن لعبون . وأن هذا الربط سوف يولده عنده مقارنات ثرية بين شخصية العربى قبل البترول الذى تشققت قدماءه من طوال الترخال بحثا عن لقمة العيش فى العراء . ومع ذلك ترك بصمات خالدة على أديم الصحراء ممثلة فى قصة كفاحه المضنى ضد القحط ، وفى أشعاره التى واكبت هذا الكفاح متباكية على الطلل ، منتصرة لمن زج فى السجن ، مظلوما ، متأسية لحال الوادى الذى جرفته السيول وما يؤفر له ، متأبية عن الصياح : « يا هيلة » رغم أن الصرخة تمزق الصدر . بين شخصية عربى القحط ، وشخصية عربى النفط الذى لم تشهد بصماته سوى موائد القمار ، وأجساد العرايا من النساء والغلمان .

كذلك فان هذه المقارنات ، سوف توحى إلينا - شاء الكاتب أم أبى - بأن البترول هو الطاعون الجديد . الجارف ، الذى سوف يودى بحياة ابن لعبون المعاصر شابا .

وابن لعبون - كما تصوره القصة - كان يرعى الغنم حول عين ماء على مبعدة مائة ميل داخل الصحراء « متوسط الطول » . أعجف العود من الجوع . . . مقوس الظهر من كثرة ما انحنى على الرمال يبحث فيها عن عشب أخضر يأكله . . . كلامه نصفه هممة ونصفه أبيات من الشعر التبطي . . . وهو الشعر البدوي العامي في عصور الجاهلية . . . عندما رأى سيارتنا أجفل منها واختفى . . . وتحايلتنا كثيرا حتى اصطدناه وخملناه عائدين الى مواقعنا » .

ولفت انتباهنا في هذا النص عبارة : « كلامه نصف هممة » : فهي ملاحظة ذكية أخرى من واقع التجربة . اذ أن طريقة نطق أهل هذه البلاد التي جابها ابن لعبون على قدميه من نجد حتى مشارف العراق طريقة غريبة وآية الغرابة أن الألفاظ تخرج من الأفواه متلجلجة مرتجة مشحونة بالتأثرات المتتالية والهمهمات المتعاقبة . وأن أحاديثهم تأتي - غالبا - مبتورة النهاية أو تكاد : وفي النهاية يجعلونك تتخذ أنت القرار وإن أوحوا إليك به من خلال همهماتهم المرهقة . والأغرب أنني شاهدت بعض الشباب سليمي النطق يتعلمون عند التخاطب مع مسئول نجدى تقطيع الكلمات بالارتجاجات والهمهمات . وكأن هذه الطريقة هي وثيقة المواطننة . وهي ظاهرة جديرة باهتمام علماء اللغة ، عليهم يخرجون من دراستها بغير الانطباع الذي خرجت به . اذ أنني أشعر إن هذه الطريقة هي ثمرة عهود طويلة من القهر وانعدام الأمن التي جعلت الانسان لا يأمن مخبة أى لفظ يخرج من فيه .

أما تعريف الكاتب للشعر التبطي فهو تعريف قاصر . وبدون دخول في تفاصيل ليس هنا موضعها نرى انه كان في غنى عن إيراد : لكن يبدو أن الذي جذبه اليه انه كتب قصته لمتلق غريب عن واقع التجربة .

ونضيف ان هذا الغريب سامع وليس قارئا . يبين ذلك من أمثال عبارة : « نسيت ان اضيف معلومة . . » . وهذا الظن يجعلنا نتغاضى عن عبارة مثل « وجدتني اركب طائرتهم . . أقصده بلادهم بكل ما في قلب المصرى من طيبة وتسامح » . وذلك بعد أن من الله على ابن لعبون بالثراء ، وجد في البحث عنه لملاجه . فالطيب التسامح لا يصف نفسه بالطيبة والتسامح . الأوقع إيرادها على لسان غريب ، وحبذا لو كان محايدا . ولهذا فقد قبلنا حديث البروفسور الفرنسى عن المصرى ودوره في المنطقة قبولا حسنا ، بعكس الحديث الذى جاء على لسان الراوى ، الى أن وقر في الذهن أن الراوى هنا مسامر يتحدث الى جماعة من المصريين - أهل بلده - عن تجربته . وفي مجال المسامرة يقبل كثيرا مما لا يقبل في مجالات أخرى من أحاديث النفس عن النفس كالاقرار والتذكر .

فهو مجال يجعلنا نفترض أن العبارة موجهة - من باب المجاملة أو النخوة الوطنية - إلى السامع ، وهو أمر مقبول .

* * *

الاتفاق أن يعمل ابن لعبون في حقل البترول - أي عمل - لمدة ستة أشهر يتسلم بعدها راتبه جملة . وبعد عدة أسابيع زاد وزنه رغم أنه كان يتناول نفس الطعام ، وانتصب عوده ، وصارت نظراته أكثر حدة ، وحديثه أكثر وعيا وسخرية حتى أصبح شخصا مختلفا تماما . وحدث أن سقطت عليه ماسورة أصابته بارتجاج في المخ وكسر في قاع الجمجمة . وفي غفلة من الطبيب المصرى أعطاه البروفسور الفرنسى سائل « البترو بلازم » في الوريد بدلا من محلول الجلوكوز . وكانت المفاجأة صاعقة : « ما رأيته ساعتها لن ينمحي من ذاكرتى طول العمر » لم يكن عبد الله ابن لعبون المصنوع القصير . ذى العود المحنى والنظرة المنكسرة الذى أحضرناه من حول العين . كان شخصا آخر بنا إلى أطول مرتين . وأقوى مائة مرة . الذبالة التى تكاد تنطفئ في عينيه تشتعل وتتهوج كأنها أشعة الليزر . ونظراتها تنطق بالاعتداد والعزة والانفة والتكبر . عضلاته تتفصد حيوية وشبابا . رغم أنه ظل طوال تلك المدة بلا أكل إلا الأتوية . شعر رأسه طال وتهللكلبدة الأسد . كان فى وقفته كشمشون الجبار . حتى خفت أن يهدم الخيمة علينا .

وبعد التحول الخطير الذى ذكرنا بتجارب ه . ج . ويلز فى نطاق الرواية العلمية ، يرفض ابن لعبون أن يستمر فى تنفيذ العقد ويطالب برواتبه المتأخرة : « حاولت أن أتنبه . فقله كتبت لطيفة قلبى أحبه . . . ألسنت أنا الذى أحضرته من البادية وسهزت على علاجه وتمريضه فقلت مداعبا : « ولا تنس أنك متعاقد معنا على العمل ستة أشهر لم ينقض منها إلا شهران . . . ومن حقى أن أقاضيك لتخدمنى باقى المدة » . . . وكانما لدغته إفعى . . . فهب واقفا وهو يصيح « انت . . . انت . . . انت تقاضينى . . . أنا أخذتك . . . اسمع يا مصرى يا فوال . . . يا آكل للملح . . . أنا أبدا لا أخدملك ولكنك انت الذى جئت بلادى لتخدمنى وتشمت رزقك » . . . واندفع خارجا . . . ودمعة ساخنة تنحدر على خدى وأنا أتمتم « حنو أنت يا لعبون » وكان هذا آخر عهد لى به . . .

تعمد القصة فى تكوينها على أسلوبين . الأول : أسلوب الخيال العلمى . والثانى : الأسلوب الواقعى . أما أسلوب الخيال العلمى فتتسم به القصة فى قسمها الأول الذى ينتهى بتحول ابن لعبون إلى شمشون ، ومغادرة المصرى والفرنسى لبلاده . وفى هذا القسم يحدثنا بحكم ثقافته الطبية عن الكرات الدموية والهيموجلوبين وسرعة الترسيب والبلازما وغيرها .

وفي القسم الثاني يتحدث عن التغيرات التي طرأت على الامارة بعد عشر سنوات من تركه لها . فالامارة التي تركها وطرقاتها زمال بكرتهم فيها الأبقار والماعز ، أصبحت مدينة حديثة تضارع القاهرة اتساعا وتفوقها رحابة في شوارعها وارتفاعا في عماراتها وكثرة في سياراتها . وقد أصبح لها سفارة في مصر . وشركة طيران . وينهى هذه الفقرة بقوله : « وكأننا أخذوا المدنية من ذيلها ! » . ليضع يده على المدنية الكاذبة التي تكتفى بالاستيراد للاستهلاك . وبأى شيء تستورد أنواع الزخرف ولوازم الرفاهية ؟ . يبيع الأرض على دفعات . أو على حد تعبير لمجلس الدولة الفرنسي في حكمه له : « انها تصدر قطعة من بعد قطعة من أرض الوطن » (٤) .

أما سبب هذه الزيارة الجديدة . فبرقية من ابن لعبون محولة اليه من مقر الشركة الرئيسى في باريس . كان قد شيد « قصره المنيق » مكان العين الذى وجدوه يرعى الأبل حولها . انه الجنة بلا شك . لكن لشدة ما تغير ابن لعبون : الجسد منكور ، والكروش منقوخ ، والوجه محتقن . . . مسخ شمشيون الجبار . فصار كالخرتيت .

فى هذا القسم يحاول أن يثبت مقولة كان قد فجرها فى القسم الأول : البترول « يحيى ويميت » . أو كما قال البرفسور الفرنسي فى نهاية القصة : « شكرا على تقريرك الذى أكد أبحاثى الأخيرة . . ان البترول يلزم لا يهب القوة والنشاط الا للخلايا البكر النظيفة النشطة . أما الخلايا التى انهكها الترف والخمر . . المكتظة بحبيبات الدهن ، فانه يتفاعل مع دهنها فيشعله . ويحرق الخلايا والأنسجة احتراقا ذاتيا من الداخل لا تظهر آثاره بسرعة . . فانه احتراق بطى . . قد يطول سنين . ولكن حتما الى انتشار ودمار . . وما حالة عبد الله بن لعبون الا نذير . . »

والذى حدث أن ابن لعبون توصل اليه أن يدويه بذلك السائل السحري الذى شفاه من اصابته فى الموقع . وعندما أخذ يمسك صارحه بالحقيقة ، وانسحب الى غرفته . وساعة احتضاره استدعوه فأشار اليه ليدنى أذنه من شفتيه وهو يهمس فى تقطع ويمد يده بزجاجة تفوح منها رائحة البترول : « دكتور حجازى . . لماذا لم ينفع سحرك هذه المرة ؟ بعد حديثك الليلة . . حاولت أن أعيد التجربة . . ورشفت بضع قطرات من البترول ولكن . . لماذا . . وقد كان نعمة - نعمتى التى أنعم الله بها على - لماذا صار لغتى التى ستميتنى . . » . وارتخت يده فسقطت الزجاجة على الأرض بصوت يعلن وفاة عبد الله بن لعبون . . .

لم يستطع القسم الواقعي أن يرتفع إلى مستوى القسم الخيالي العلمي . لقد أثر الكاتب في القسم الأخير أن يخاطبنا بالمنطق المعقول لا المنطق المتخيل . فكان علينا أن نحاسبه بنفس المنطق ، لنرى أن ابن لعبون كان في النهاية ميت ، سواء أشرب قطرات البترول أم لم يشربها . وذلك وفق سياق ذاته : « كان الترف قد كسا جلده بطبقة سميكة من الدهن زحف حول قلبه فاختنقت حركته . . . وتخلل عضلاته فتبرهلت . . . وأدى ذلك إلى هبوط مزمن مع تضخم . . . وكانت الحمير قد أتت على كبده ومعدته . . . فلم يبق منها إلا تليفات وقرح ، وزاد على ذلك ارتفاع كبير في ضغط الدم . وهبوط كلوى حاد يظهر على جسده تنفخات وأوراما . . . كان من الصعب أن أخبره بحقيقة حالته فقد كان من الواضح أنه في أيامه . . . أو ساعته الأخيرة . . . »

فبعد أن أقنعنا بأن البترول « يحيى » لم يقنعنا بأنه « يميت » . وبقي السبب تكامنا في الترف والانغماس في الرفاهة . ومن ثم فقه هدم نظريته المتخيلة في هذا القسم . وأصبح البترول كالاتجار في السوق السوداء والاتجار بمصائر الشعوب وما شابهها . يتمركز دوره في الحصول على الثراء السريع ، الذي يوصل في الأمم غير المتحضرة إلى الترف المهلك للقرى . أما سقوط « زجاجة البترول » معلنة وفاة ابن لعبون فكان رمزا مسرحيا مصطنعا .

إن كسوة الفكرة المسبقة لحما أمر بالغ الصعوبة . وقد لاحظنا في القسم الأول اقتران الصفاقة والعنجهية بالقوة والنشاط ، عندما انتفض ابن لعبون قائلاً للمصري : « يا فوال . . . يا أكل المدمن » . ولا اعتقد أن ثمة تلازماً بين الصفاقة والقوة ، والا لانسحب أثر ذلك على الدول الغربية التي تفجر البترول من أرضها . وتلك نقطة ضعف أخرى في الفكرة الأساسية ، كنا نتوقع أن يرأب صدعها بموهبته النشطة في القسم الثاني مقعماً تبريراً لهذا التلازم . وإذا كانت الصفاقة والتناؤز بالأطعمة طارئة على ابن لعبون ، فإنها لم تتولد من البترول ، وإنما من الثراء الجاهل الذي يكتفى بالتعامل مع المنجزات الحضارية لا إبداعها . وتعامله معها ليس تعاملاً حضارياً ، إذ أنه يسخرها للمذاقة المغنية ، لا لتنميته المغنية .

ورغم أن القاص لم يوفق التوفيق كله في كسو فكرته الأساسية باللحم ، فقد كان موهوباً في جذبنا إلى متابعة القصة حتى النهاية بنفس الروح الحماسية التي دبت في نفوسنا منذ قراءة أول فقرة . لا شك أن وفائي حجازي موهبة جديدة جديرة بالرعاية .

الهوامش :

- (١) مجلة القصة - العدد ٤١ - يوليو ١٩٨٤ .
- (٢) رائد من رواد الحركة الأدبية في الحجاز ، ولد بمكة المكرمة ١٣٢٤ هـ وتلقى دروسه بمدرسة الفلاح وتركها عام ١٣٤٩ هـ . راجع « وحى الصحراء » طبعت عام ١٣٥٥ هـ بمصر ص ١٩٣ .
- (٣) من مقالات حسين سرجان - النادي الأدبي بالرياض ط ١٤٠٠ هـ . ص ٢١٥ .
- (٤) بنوك بلا فوايد للمكتور عيسى عبده ط دار الاعتصام ١٩٧٦ ، ص ٤٧ .

رحلة الليل

يرجع التوق الى السفر في مجموعة : « رحلة الليل » (١) الى قصة : « الثابت والمتحرك » التي نشرت عام ١٩٧١ . كنا قد أسلمنا العقد السابع للتاريخ ، وأسلمنا أمرنا لله . لكن هزائم العقد السابع المريعة كانت تزحف على الثامن لتصبغه بالوانها القاتمة المتقيحة . اليس هو وليده ؟ ابنه البكر ؟ .. اذن ، فلتجثم الهزيمة على صدورنا ، ونطوق أغناقنا ، وتكتم أنفاسنا . فالعناكب المفترسة القابضة على مقدراتنا مازالت هي . هي . وما زالت تفكر بنفس العقلية . . . لنمنى بنفس النتائج . بعد الهزيمة النكراء تعللوا بأن العدو أقاننا من الغرب ، وكنا نتوقع أن يأتينا من الشرق . وفي بداية السبعينات تعللوا بالضباب . لا مفر . ومن يرد الخلاص فليفر بجلده . . . لا بوطنه . يقول مكسيم جوركي : « الذهاب الى بلاد بعيدة هروب . . . والذهاب الى حياة جديدة ثورة » . لكن وجودنا أصبح كعصاة ، ولا حيلة لنا غير السفر ، علنا نبد ونحن خارج الحضور . نستطيع أن ننظر الى أرض الواقع - متحررين من الخوف - لنستشرف طريق الخلاص الجاهلي . هكذا ظن البعض . أما الجماهير الغفيرة التواق الى الهجرة ، فقد حصرت الأيام السواد أمانها في البحث عن الأمن الفردي من الجوع والخوف . . .

قصة : « غرفة في نهاية الممر » (١٩٦٩) تقدم رؤية كايوسية لهذا الواقع . الراوي شخص مسحوق يعيش في فندق . يتطلع من نافذة غرفته الى نوافذ المنازل المقابلة فيشاهد الحياة الأسبرية السوية ، بصراخها ، وبكاء أطفالها ، وملاعقها ، وأطباقها . يعود الى السرير ويفتح الحقائق ليعيش مع خطابات حبيبته وأبيه . حبيبته تجلس ببيت واسع وأطفال يلعبون . أبوه يحلم بالدواء فقله اشتد عليه الكرب . يعود ذات مساء فيجد غرف الفندق مفتوحة الأبواب وأشياء مبعثرة . يعود مع العادين الى الإدارة . تقول الإدارة : « انك قد تراها تزحف بجوارك رافعة كيس السم فلا تعباً بها . ربما تظنها حشرة مسالة من تلك الحشرات التي خلقها الله لحكمة لا نعلمها . . . ولكن انتبه . . . احترس . . . كن يقظا . . . فتحنا الغرف لنضمن سلامتكم انتبه . . . » (ص ٧٤) يصعدون الى غرفهم : بعضهم يؤثر السلامة بالحيطة والحذر ، وبعضهم غير مصبق . عند الظهر يستلقي كعادته على السرير لكن عينيه لا تنظران الى الخارج . سرعان

ما ترتدان الى الداخل لتتسلقا حوائط الغرف من الأرض الى السقف • انه لا يصدق أنهم أمسكوا بواحدة • ومع ذلك نراه يقفز فجأة ويتفحص السرير • وتتوالى الشائعات عن عدد العقارب التي أمسكوا بها : وفي الليل تسمع صرخة قضيعة متحشجة ، فيبعثون أشياء الصارخ ولا يجدون شيئا • وتتوالى الصرخات مع توالي الأيام • ويكشف لنا الراوى عن حقيقة أسبابها حينما يتحدث عن نفسه • ها هو يطفىء النور فيدوى الصمت • وتجوب أذناه الغرفة ملتقطة صوت اللاشيء ، جاذبة آياه أمام وجهه : « أكافح بحواسي كلها فيزداد اقترابا • أسمع وأراه فى الظلام بشسعا كريها • • أتخسس لزوجته وأسمعه داخل رأسى • • يفج • • ينفث السم من جسمه الذى ليس محددا ويفج • • اضئ النور فجأة من خوفى • • لا شيء • • لا شيء لكنه قرب الفجر يأتى • • يجاصرني فى السرير • • انكمش • • انكمش حتى اكور • • لا أستطيع أن أضغط جسمى أكثر من ذلك • • افتح فمى وأصرخ • • » (ص ٧٨) ويعود فى المساء فيجد اللافئات المحذرة تملأ الحيطان • كلمة العقارب ليست مكتوبة بل مصورة بخط أحمر على هيئة عقرب • يرى الخطوط الحمراء تكبر • • يضحك من الوهم فتكبر • • يعلو على السلم - فى الصباح - بأقصى سرعته فتتبعه • تتجمع أمام باب الفندق : « أنتظر صابرا أن تترك الباب وتعود • • أفكر أن أسحقها ثم أراجع • أخيرا أجد مكانا صغيرا لجزء من قدمى أرتكز عليه وأقفز خارجا من الباب » (ص ٧٩) •

فى قصة : « النهار • • والليل » (١٩٧٠) تخف حدة الكابوس ، لكنه مازال يشكل العمل • فى النهار يعيش مسحوقا ، وفى الليل ينتصر على ساحقيه • لكن - حتى فى الحلم - لا يأمن من عودتهم اليه • حشرات مهزومة نعم • لكنها تتسائد وتتكاثف وتتكاثف وتكثف وتجرية أسلحتها على جسده • والحوار يدور حول ذبحه أو رجمه أو جلده • وحتى فى اليقظة يجد أن المعركة الكابوسية قد تركت آثارها فوق عينيه : جرح غائر يمتد من الجانب حتى الشعر • وقد تحدثنا عن هذه القصة عند نشرها لأول مرة ، قائلين : وإذا انتقلنا الى أزمة الانسان المعاصر التى يحاول عبد الله خيرت كشفها من خلال رحلتنا اليومية العادية ، فسوف ننتقل فى نفس الوقت من الخارج الى الداخل ، من على أرض الواقع الصلبة ، الى أغوار النفس المتعبة • فى قصة : « رحلة النهار • • والليل » يسحق الانسان ، ليعود ليسحق من جديد فى كل يوم • وهو كسيزيف على وعى تام بأزمته • • لكنه مصيره ، لكنه ما زال يحمل الصخرة على كتفه الى أعلى الجبل ، لتنزلق عند القمة هاوية الى السفح فيعود ليحملها من جديد • • ان قلبه مغمى بحب الدنيا : « أجد الدنيا مضيئة ، أشجار الشوارع تتعانق من أعلى ، والمصافير تلتقط فوقها • • الأرض مهيبة لى • • ولا أثر لذرة واحدة من التراب » • وجهه للدنيا يجعله يقبل على « الانتصارات السهلة »

كالمتعة التي يحققها عند حلاقة ذقنه ، بل ويخرج الى الشوارع الذي يخفى له الهزيمة بروح المناضل الذي تحرسه اليقظة ، لكنه يفاجأ بنتوات وأحجار صغيرة في طريقه لا تلبث أن تكبر وتتضخم حتى تصير صخورا يبدأ في تسليقها بحذر الى أن يهدم التعب . حين يعود الى داره يكون قد هزم تماما ، كما يتضح من موقفه من الاتوبيس في حالتي ذهابه وأوبته . ففي الصباح كان مقاوما في بزة الحرب « لما ازدهم الاتوبيس الضيق بألف رجل متجهين بانس قليل الحيلة . لم أقنع مثلهم . . لم أنفذ شروط اللعبة ، رفضت أن أضع رأسي أو كتفي في الاتوبيس وأترك بقية جسمي على الأرض ، بذلت مجهودا كبيرا . . سحقت الأقدام وضغطت الاكتاف وصرخت من رائحة العرق . . أثار جح . . أميل . . أسقط . . أشتم التراب . . آكل العرق . . أغرق وأطفو وأغرق . . عندما تأتي محطتي يلفظونني بقوة فاتسحرج في الشارع . . وفي البيت يحاول أن يحقق انتصارا وهميا ، تبدأ المحاكمة . . أنا المتهم كل يوم . . أنا الذي يخسر المعركة ، فيدعو أعداءه للحساب « لا أريد أن أخوض كل يوم هذه الحرب الحقيرة . » ولهزمهم . لكنهم حتى في الخيال يعودون فيتكاثرون عليه ويصيبونه بجرح غائر فوق عينه اليسرى « يمتد من الحاجب حتى الشعر . ورغم كل هذا يقوم في الصباح ليملأ وجهه برغوة الصابون « أجد الجرح يؤلمني ألما شديدا . . فأضع يدي عليه وباليدي الأخرى أحاول أن أغسل وجهي ، (٢) .

وقد كانت القصة عند نشرها لأول مرة تحمل عنوان : « رحلة النهار . . والليل » لكن المؤلف عندما ضمها الى المجموعة جذف لفظة : « رحلة » ربما لوجود رحلة أخرى هي : « رحلة الليل » التي حملت المجموعة اسمها . . وربما لأن الرحلة بطبيعتها مؤقتة ، وتعاقب « النهار . . والليل » يتصف بصفة الديومية . كذلك فقد استبدل لفظة : « تغني » بلفظة : « تُلْقَط » في « العصافير تُلْقَط فوقها » . ويبدو أنه يدأب على النباش في أعماله العزيزة لديه . فإذا كان لفظ « تُلْقَط » محايدا ، و « التلقيط » أو « اللقط » يكون - غالبا من فوق الأرض لا من فوق الأشجار ، فان « تغني » كان أكثر مسانيرة للجو العام المشبع بالتفاؤل في الفقرة المعنية وحدها . وفي : « لغة التحليق والصمت » (١٩٦٩) تغيب « الرؤية الكابوسية » لتحل محلها « الطريقة الكابوسية » في التناول . وطريقة القول هي القول نفسه . انه يلاحق الواقع ملاحقة لا تقل عن ملاحقة الكابوس لنا غرابة وقاتمة من خلال عبور شاع مزدحم ، ليقبض على أسباب فقد روح الاحتكام والجسارة . لا شك أن هزائمتنا المتكررة كانت تفرض علينا النوص في أعماق النفس لنصل الى جذور المأساة . ربما كان ذلك هو السبب في نبرة تلك القصة « التربوية » . وسابقتها « التعويضية » ، وان أبعدت « النهار

.. والليل ، نهايتها عن هذا الطريق لتلتحم مع قرينتها : « غرفة في نهاية الممر » في تصوير الكابوس الجاثم على الصدور :

وقد انتهت بالعسف ، اذا ما حاولنا أن نسقط على قصة : « غرفة في نهاية الممر » مشاعرنا الخاصة المنبثقة من همومنا ونفرضها على الآخرين . . . فهي قصة متعددة الطوائف . وللمرء أن يعيش في الطابق الذي يحلوه . . . ففي الفن لا توجد أزمة مساكن : لكن المجموعة التي احتضنتها تعضد النظر إليها من خلال همومنا ، ونحن نرى الوطن كله في هذا الفندق الذي « يؤجر مفروشا » - كما تنبأت النكتة التي كانت متداولة في تلك الأيام - ويرعب نزلاءه « زوار الليل » حقيقة وإيهاما . وقد تمكنت الشخصية المحورية من الفرار . . . لكن الى أين ؟ لا ندرى ؟ أما في قصة : « الثابت والمتحرك » فقد بيئت البنية على السفر ، بقرار شخصي مطلق الإرادة . ان « غرفة في نهاية الممر » وقرينتها : « النهار .. والليل » يمثلان العقد السابع خير تمثيل . أما « الثابت والمتحرك » وقرينتها : « رحلة الليل » (١٩٨٥) فيمثلان العقد الثامن .

وتعد الشوارع المزدهمة والأتوبيسات ، هي الأماكن المفضلة عند عبد الله خيرت للدلالة على الاختناق وعدم التواصل الانساني . رأيناها في قصة : « النهار .. والليل » . ويبدع تصويرها في قصة : « لعبة التحليق والصمت » : ويلتقطه صديقه - الذي غاب عن مصر طيلة ثلاث سنوات - في : « الثابت والمتحرك » من وسط الزحام قائلا : « أما زلت تجرى ؟ » . نعم .. نحن في بلاد الجرى بلا هدف .. وبلا غاية ، أكثر من اللحاق بالأتوبيس أو حفظ التوازن وسط الزحام . الجرى من أجل الجرى . وقد أصبح السابقون الى الهجرة هم مثلنا الأعلى . وأصبحت كلماتهم تحيطها هالة من القداسة ترتقى الى مستوى النبوة . مقابلة عفوية لا يأبه بها الراوي ، بعد أن تقطعت أوصال العلاقات « الطيبة والحميمة » كثيرا ما التقى بأصدقاء في مناسبات عدة . وكان يبدو وزوجه في غاية الخجل لنسيانهم . لكن الطرفين كانا موقنين - بعد تبادل العناوين وتأكيد المواعيد - أنهما لن ييرا بالموعد .. « كنا جميعا نشترك في لعبة » لذلك فقد دهش عندما أخذت زوجه الأمر على محمل الجد هذه المرة . لكن « النداهة » تحرص على مواعيدها : « اذا كنت صادقا في رغبتك فان اجراءات السفر هذه الأيام هينة .. » التفت الى زوجته « اذا كنت تحبين » (ص ٤٩) .

ولا يسافران في هذه القصة . بيد أننا نعرف أنهما قد عقدا العزم على السفر من خلال تحركات الصورة التي علقنا في الصالون . يذكر أنه اشتراها ذات يوم من أجل « ألوانها الزاهية » أو ربما لأنها لم تكن « مزدحمة » - بعد أن بات محاصرا بالزحام - فلا يوجد داخل أطرافها المذهب غير بطتين بيضاوين : تفرد أحدهما جناحيها كأنها تهم أن تطير . وتملأ الأخرى رقبته المقوسة لتغرق رأسها في الماء ، فلا يختفي إلا جزء صغير من منقارها . وفي وسط اللوحة زورق صغير يفصل بين البطتين ، ويلقي ظل شراعه المثلث مثلثا آخر شديد الاحمرار في مياه البحيرة الزرقاء . على شاطئ البحيرة غابة كثيفة من الأشجار تزحف على المياه وتمتد وتتكاثر ، فتضيق - إلى حد كبير - المسافة المائية الممنوحة للبطتين والزورق بحيث يبدو من المستحيل أن تتحرك البطتين أو الزورق أية حركة مهما كانت صغيرة .

إن المؤلف يطلق الحلم هذه المرة على الحائط ، ليتابعه الراوى كما سوف نرى - متابعنا لجزيان الأحداث على الشاشة الصغيرة - وقد ظل في حالة كمون إلى أن حركته الزيارة . ومن التصوير نشعر بأنها لوحة رخيصة فاقعة الألوان ، لتعبر خير تعبير عن رخص الأمانى التى يتعلق بها وزوجه . وقد رآها في موضعها الجديد - الذى سوف نجدها فيه - بعد فتح النافذة ، ذات ألوان صارخة « محددة منفصلة عن بعضها اتصالا تاما » (ص ٤٥) بيد أنه اقتناها من أجل وضوح الرؤية بعيدا عن الزحام . كما نلاحظ أن البطتين هما الزوج والزوجة . وأن الزورق هو وسيلتهما للابحار . إلا أن الغابة الكثيفة بأشجارها الزاحفة على مياه البحيرة تعوقهما عن الحركة . وقد أهملت هذه اللوحة طويلا بعد شرائها . إذ تركت في الصالة المعتمة حتى غطاها التراب . وها هي زوجه تزيج ما علق بها وتقلها زاهية إلى الصالون . وقد عانت الأمرين لتثبيتها في موضعها الجديد . وهي لا شك نقلة كبيرة من اللاشعور إلى الشعور . لكنها كانت مازالت قريبة من رأس صديقه ، وكأنها أفكاره المتصاعدة . وعندما بدأ الصديق يتحدث عن مناخ البلد الذى هاجر إليه . نظر الراوى إلى اللوحة فإذا بالزورق يهتز اهتزازا خفيفا . وكانت « المياه من تحته تتحرك وتصنع في حركتها موجات صغيرة بطيئة لا ترتفع كثيرا عن سطح الماء . . لكن ها هي الأمواج تقوى وتواصل اندفاعها إلى الشاطئ فتختفى شيئا فشيئا ظلال الأشجار المتكاثفة وتتسع مساحة المياه الزرقاء ، ظل الشراع يتفتت ويذوب نقطا صغيرة ضائعة في المياه الصاخبة . تحركت البطتان قبلت أحدهما أكبر من الأخرى وكنت أظنهما متماثلتين ، سبحتا كل في اتجاه الأخرى حتى التقتا أمام الزورق » (ص ٤٧) وعند نقلة أخرى بالحديث تناولت الأرض الواسعة الخضراء ، والأشجار التى تبدو مغسولة : « صفقت إحدى

إنبطنتين بجناحيها ، طارت فرحة وبطنها تلامس الأمواج . سبحت الأخرى تحت الماء ، خرجت من مكان لم أتوقعه وهى تنفض قطرات الماء عن جسمها » (ص ٤٨) لم يكن يسمع شيئا كثيرا مما يقال ، لكنه كان ينفجر معهم بالضحك « وكانت ضحكاتى تخرج من قلبى حين يستعيد الزورق بصعوبة شديدة توازنه للحظات ويشق طريقه وسط الأمواج المتلاطمة ، وحين أجد البطة الصغيرة تسبح بعناد ضد التيار » (ص ٤٨)



المكان الثالث - بعد الشارع والأتوبيس - الذى يلجأ اليه عبد الله خيرت للدلالة على الاختناق والانفصام هو المكاتب المصلحية . رأينا هذه المكاتب فى « النهار » . والليل « من خلال رؤية كابوسية ونشاهدنا فى : « رحلة الليل » - ونضيف إليها : « تشابه » - من خلال تتبع للواقع بطريقة الكابوس ، أهم سماته التراكم والغرابة الكافكاوية ، رغم كونه واقعا معتادا نبتلعه فى مزارة ، ونتعاشى معه ، كما ابتلعه وتعاشى معه الشخص المحورى فى القصتين ، بخلاف قصة : « النهار » . والليل : « وما نحن نراه منذ أول كلمة بقصة : « رحلة الليل » يلهث صاعدا هابطا سلم العمارة التى تشغل المنطقة التعليمية أدوارها العليا ، دون أن يبدى تعب ما : « لم يكن خائفا ولا مضطربا كأصحاب الحاجات المتوجسين ، بل كان يبتسم رغم الإرهاق الشديد . انه لا يتوقع مفاجآت من هذه الغرف المغلقة والمفتوحة ، دخلها كلها مرات ويعرف ما فيها وأساليبهم فى معاملة الناس ، هنا وقع أوراقا وهناك ختمها ، وفى غرفة ثالثة تشاجر فى البداية ثم تذرع بالصبر واستمع الى نصائح أفادته كثيرا . تعودت عليه الوجوه حتى ظن البعض انه موظف معهم ، خصوصا حين كان يتوقف بين الاشواط المتتابعة وينضم الى المجموعة المرحية أمام البوقيه يشرب الشاي ويضحك ويشارك فى الحديث ويؤجل مثلهم دفع الحساب حتى آخر اليوم أو اليوم التالى » . وفى لحظات الضيق القليلة خلال الشهور الطويلة كان يقترب من باب المدير محاولا التفاهم مع الساعى والسكرتيرة : « لكنه لم يدخل أبدا ، فماذا يقول ؟ هل كل من لا يجد موظفا على مكتبه يشكو للمدير ؟ هل تريد أن توقع الأوراق ناقصة ؟ وهكذا تصفو نفسه ويجرى مع الناس الذين يلتقى بعضهم بالحظ فينهى إجراءاته بسرعة ، أما الباقون فيجرون معه ، ولم يسمع أن واحدا من هؤلاء أو غيرهم أقحم المدير فى تلك المسائل الروتينية . انه فى النهاية هو المسئول ، فقد كان - لقلة خبرته - يأتى فى أوقات متقطعة غير مناسبة ، أما الآن فهو يصحب الموظفين فى مجيئهم وعودتهم ، وينهى بعض الإجراءات ببطء شديد ، ولكنه بالقياس الى الشهور الماضية يتقدم » (ص ٧ ، ٨)

ونواجه بهذا الجو المكتبي الكئيب مرة أخرى فى قصة : « تشابه » .
 اننا - مع هذه القصة - نعيش خارج مصر . لكن موبقات العالم الجنوبى
 واحدة . ففى المصالح نجد أيضا التثاؤب والتكاسل والتعقيد المكتبى . يقف
 الراوى وصاحبه - الذى يخطو خطواته الأولى فى بلاد الغربه - أمام الموظف
 المختص . يأخذ الموظف الأوراق ويعد لها ملفا « يكسل شديد » ويكتب
 عليها رقما . ينبه صاحبه بالعربية لحفظ الرقم ولون الملف ، والرجل
 يتابعهما « متثابا » دون أن يفهم شيئا : « انك اذا أردت شيئا من هذا
 الموظف أو غيره فلن يسمعك اذا لم تذكر له رقم الملف ، ليس مهما أن تقول
 له اسمك ، بل الأفضل ألا تفعل هذا اختصارا للوقت ، اذكر الرقم فقط ،
 فاذا بدأ يبحث عنه يمكنك أن تساعدك بقولك : لونه أزرق » (ص ٣٣)
 لقد تحولوا فى الغربه الى مجرد أرقام ، والملف - فى أغلب الأحيان -
 عرضة للفق ، لأنه لا يستقر فى مكان واحد ، واذا ما فقد الملف لم يعد
 الرقم يجدى . وجودك ذاته معلق بوجود هذا الملف : « الا اذا كنت لن
 تحتاج الى شئ : لن يحدث خطأ فى راتبك مثلا . لن تسافر . . انظر الى
 هؤلاء الناس الذين يلهثون حولنا صاعدين هابطين ، ان هذه الساعة هى
 وقت الافطار ، لكن هؤلاء جميعا يفضلون أن يقضوها هنا بحثا عن مصالحهم
 كما ترى . . خذ حالتى مثلا : اننى أقدم طلبا فى البداية لأقول لهم اننى
 أريد لزوجتى أن تسافر . فيذهب الطلب مع الملف الى موظف ليرى اذا كان
 من حقها أن تسافر ، ثم يعود الى رجل آخر يشبه مدير الحسابات عندنا
 ليحسب النقود ويقرر ان كانوا هم الذين سيدفعونها أو أننى سأتحمل
 جزءا منها ، وبعد ذلك يكتب موظف ثالث خطابا الى شركة الطيران ، وهناك
 موظف آخر يكتب لادارة الجوازات . . » (ص ٣٤) . ان الصدفة وحدها
 هى التى انتشلتنا من هذه البركة الآسنة فى « رحلة الليل » . دق أحد
 الأبواب ودخل ليسلم ويثرثر كعادته . لم يكن الموظف موجودا فهم
 بالخروج . لكنه فوجئ بفتاة تسأله عما يمكن أن تفعل له . وفحصت
 أوراقه « باهتمام هادى » وانتهت خلال أسبوع .

٣٣

قد يقضى الانسان عمره بحثا عن طريق للخلاص . . عن طاقة نور
 صغيرة . قد يكون الطريق الصحيح خلفه أو بجواره ، لكن من يشأ الله
 أن يضله فلا هادى له . كانت هذه الفتاة هى ضالته . كيف لم يرها من
 قبل ؟ سألتها فقالت : « كيف ترانى اذا كنت تنظر دائما فى الاتجاه
 المقابل ؟ » من تكون هذه الفتاة ؟ لقد تعرفنا - فيما سبق - على تجربة
 عبده الله خيرت مع الكابوس : رؤية وطريقة . ورأيناها يخوض مع المعادل
 الموضوعى تجربة ثرية من خلال لوحة البطتين . والآن يبدو أننا ندخل
 معه عالم الأسطورة حيث يعيش الخيال الجامح فى وئام تام مع العقل ،
 ولتدخل الأرواح والملائكة والشياطين والجن تدخلا مباشرا فى حياة الناس

محددة مصائرهم . عندما اقترب منها أكثر : « اكتشف أن السفر يشغل جزءاً صغيراً من تفكيره . وأن المهم أن يذهب إليها كل يوم يحدثها هذا الحديث الذي لا ينتهى ، ويراها وهى تهز رأسها وتستمع . . كانت عينها تجذبه فيتقدم واتقا » (ص ١٠) وعندما حجزوا له مكاناً بالطائرة شعر بأن كل ما حدث كان مصادفات لا تصدق . حتى الفتاة التى لا يعرف اسمها قابلته مصادفة أيضاً « لقد ظل سنوات يحلم ، حتى تعب ، بدفء العالم وتلقائته مع فتاة كهذه بالضبط ، تجيد الاستماع والفهم ، وتنظر إليه بعيونها الواسعة ، فلما التقيا كان عليه أن يسافر » (ص ١٢) وعندما جلسا على شاطئ النيل صارحها : « الآن لا أريد أن أسافر » فحدثته عن الذين يسافرون ولا يعودون ، ولكنه ليس منهم . من أين جاءتها هذه الثقة وكأنها تطلع على الغيب ؟ وفى المطار تبدو كما لو كانت وراء كل تسهيل لأمره . رآها تتابعه وتبتسم . وكان يتقدم : « بعض الناس كانوا يخرجون من الصف ويعطلون . أما هو فكان يتقدم ، كأنه كان يدفع من الخلف » (ص ١٤) . لقد أعطته فى المطار شرائط سجلتها له بالأمس ليسمعها هناك . وظرف مفتوح بلاخه صورتها وعنوانها واسمها . وعندما استقل الطائرة فتح الحقيبة : « علاقة غريبة ، انه لا يعرف الا اسمها الأول فقط « أحلام » أحلام ماذا ؟ » (ص ١٥) سيعرف الآن ، وسيكتب لها خطاباً فور وصوله كما وعدها لكنه لم يجد فى الحقيبة شيئاً . خفق قلبه بعنف « والطائرة تشق طريقها موهلة فى قلب الليل » (ص ١٦) .

ترى من تكون هذه الفتاة ؟ هل هى قدره ؟ أم أنها أحلام تحققت ؟ . . أم أحلام تتأبى على الواقع ؟ أم العمل كله مجرد أضغاث أحلام ؟

نميل الى صب هذا العمل فى القالب الحلمى . ونرى أن هذا الحلم يحمل بين جنبيه صوت النذير . وفى اللحظة التى تحلق فيها الطائرة بعيداً عن أرض الوطن ، تنقطع كل الأسباب التى تربطنا به ، لنعيش فى التيه . لكن الشخص المحورى المتوحد فى هذه المجموعة لا يسمع صوت النذير . اذ نراه فى قصتى : « تشابه » و « ملك الشطرنج » يرحل بعيداً ، ثم يعود - كما آكدت النبوءة - فى قصة : « الكاميرا » لينشد نشيد البجعة فى وطنه .

لقد رحل الى العالم الجنوبى ، وليس الشمالى كما رحل صديقه فى : « الثابت والمتحرك » . فالرحالة لا تنهج نهجاً مرسوماً . انها ضربات قدم فى عصر الشتات . والكاتب لا يسمى البلد الذى رحل اليه حتى لا يتيم بالهجاء كما اتهم محمد المنسى قنديل عندما كتب قصة : « الفتاة ذات

الوجه الصبوح » (٣) ولا تهمنا التسمية ، وانما التشبثت . ومع ذلك فبمكنتنا التعرف على ملامح هذا البلد من خلال : « تشابه » و « ملك الشطرنج » . فى الأولى نجد الأشجار الصحراوية الميتة تحيط بأرض المطار . والجو حار خانق ، فنحن فى موسم الجفاف وبعد قليل يسقط المطر « وتصبح كل هذه الأرض خضراء .. جنة » . لكنها متوحشة موحشة ، ففي « ملك الشطرنج » تواجهنا أشجار ضخمة لا يعرف أحد متى غرست ، ولا كيف تركت بينها هذه المسافات المتساوية ، فأقيمت داخلها البيوت المحاطة من كل جانب بسد منيع من جذوع تلك الأشجار المجوفة التى تسعى بينها الثعابين والعقارب فى الظلام . وليس المناخ الذى لم يعتاده ، هو وحده الذى يناصرهم العداء . ان الأجانب هنا جزيرة وحدهم وسط بحر متلاطم من الكراهية . فهم يتحدثون أيضا - ككل دول العالم الجنوبى - عن ترشيد الانفاق وتوفير العملة الأجنبية ، ويحملون الأجانب - فى ثرائهم بالجرائد والتليفزيون - النصيب الأوفى من مشاكلهم .. وبالإضافة الى الجور الذى تخلفه التعقيدات الادارية نجد أن القنصلية المصرية هى قطعة من أرض الوطن حقا ، كما تقضى بذلك قواعد القانون الدولى . فهى تزيد من تلك التعقيدات بالنسبة لمواطنيها حفاظا على تقاليدنا المرعية ، وأهمها سوء التخطيط . فالقنصلية تبعد عنهم بمسافة سبعمائة كيلو متر ، وشركة مصر للطيران بمسافة سبعمائة أخرى ولكن فى الاتجاه المقابل . كما أن اذاعات القاهرة لا تكاد تبين ، والجرائد المصرية لا توجد فى غير القنصلية .

المتنفس الوحيد لهم هو الزيارات الأسرية . فى قصة : « تشابه » نراهم يعودون طبيبا مصرى يعمل فى المستشفى العام . كان الرجل قد شفى تقريبا . وكانت غرفته تتحول حتى وقت متأخر من الليل الى حلقات نقاش صاخبة : « لم يسمح للنساء والأطفال بدخولها ، فكان الرجال يشيرون قضايا لا تنتهى حول المسائل الصعبة ، كالدلالة الواضحة لسوء معاملة الموظفين الصغار لهم ، وفى هذه الأيام خاصة ، وانخفاض قيمة الصلة ، وضرورة الهرب من هذا المكان قبل أن يفوت الوقت ، (ص ٣٧) وفى قصة : « ملك الشطرنج » يقضون « أرخص ليال » فى منزل أحدهم ، بين صراخ الأطفال وهمس النساء المتكومات قريبا من الرجال حتى المسامرات المسلية قد حرموا منها . وها هو صاحب البيت يقطع الطريق على الجميع ككل مرة . اذ يربت على بطنه ، ثم يصيح بثقة زائدة وكأنه يخطب فيهم : « لا يمكن .. لا يستطيعون .. حتى لو سافر الناس جميعا ، فالمصريون باقون .. هل من المعقول أن يستغنوا عنا ؟ لا يمكن » (ص ٥٣) . وفى تلك اللحظة يكون ابنه قد وضع الشطرنج تحت لمبة النيون الصفراء التى يتوهمون أنها تبعد عنهم البعوض والحشرات .

فتتحرك المقاعد لتصنع الدائرة ويبدأ اللعب • ومع ذلك فما أن تغيب الشمس حتى تتحرك الأسر الى سياراتها الصغيرة صامتة • وإذا بهم هنا : « ليس هناك مكان آخر ، هنا تأتي الخطابات ، وتعرف أخبار المسافرين والقادمين وأخبار مصر • هنا يلعب الأطفال ويتشاجرون ويكون ، وهنا الشطرنج » • لم تعد تفاجئهم الصيحات المنتصرة التي يطلقها صاحب البيت خلف المغلوب • • ولا المغلوب الذي يترك مكانه مطأطأ الرأس ضاحكا بخجل وسط تعليقات الجالسين الساخرة • • ولا الألقاب الضاحكة التي يلصقها صاحب البيت بكل منهم •

لقد تحول المكان وأهله الى نقطة خامدة بين الحياة والموت • • بين انوجود والعدم • انهم مثل دهمى الشطرنج يتحركون بفعل فاعل ، لا باراداتهم الحرة • وأصبح الشطرنج هو كل شيء فى حياة صاحب البيت ، رغم أنه لم يتعلمه الا منذ فترة قصيرة • اذ أنه استطاع به أن يوجد صلة ما بينه وبين هذه البيئة الغريبة • • بينه ملعبا به ، وبينه لاعبا ، يسيطر بارادته على الدمى ، وينجح فى تحريكها الى الوجهة التي تحقق له الربح • وإذا كان هذا الربح يرمز الى مكاسب الغربة ، فهو لا شك ثمن بخس • ولكنه يظل الرمز الوحيد لتشبيته بالبقاء على هذه الأرض • ولأنه رمز هش فانه سرعان ما يتكسر ويهوى عند أول احتكاك له بالحياة الطازجة • تلميذ بالاعدادية قدم من القاهرة ليقضى اجازته مع أبيه • فيهزمه شر هزيمة ثلاثة أدوار فى دقائق معدودات • كانت مفاجأة أذهلت الجميع • قام الولد بعدها وهو يتصور أن الرجل قد زهد فى اللعب • لكنه وضع يده على كتفه فجلس ليلعب دورا أخيرا بناء على طلبه وكأنه يتمسك بآخر خيط من خيوط الأمل • وكانت « ليلة عظيمة » لم يسبق لواحد منهم أن شهد مثلها • رفع الأولاد قرينهم على الأعناق ، وأسرع الرجال قانضوا للموكب ، ووقفوا أمام البيت المجاور يوقظون أهله بهتافاتهم ، ثم واصلوا السير • وكان صاحب البيت واقفا لا يزال يحرق فى اللوحة والأصوات المرحية تصل اليه من بعيد • ضرب المنضدة برجله فوقعت وتبعثرت كل القطع • تنبه انه ليس وحده : « التفت فرأى وجوه النساء الضاحكة وأسنانهن البيضاء ، وحين فوجئن بنظراته الغاضبة غالبن الضحك ، ولكن كل الأجسام كانت تهتز بقوة » (ص ٦٠) •



أحيانا يتحايلون على قتل الوقت بالحج الى المطار • فى قصة : « تشابه » يتجمعون يوم الأحد بصالة المطار الصغيرة • ينتظرون الطائرة وكأنهم ينتظرون « جودو » فالتائرة لا تأتي أبدا • وأثناء الانتظار بشرثرون

ثرثرة شاكية متثابثة ، ونظراتهم الكسولة تتابع أطفالهم • كانوا ينتظرون ولا ينتظرون • لكن مفاجآت غير متوقعة كانت تحدث دائما • الذين أكدوا قبل السفر أنهم لن يعودوا يعودون ، حاملين الجرائد والمجلات الحديثة ، فيتداولونها حتى تتمزق • كما كانوا يفاجأون بوجوه جديدة فيدهشون • ثم تعثر بهم الفرحة لوقوع صيد آخر فى الفخ ، يبررون بوجوده قرارهم : « لاننا رغم كثرة الشكوى نكتشف فى هذه اللحظة أننا حين اخترنا أن نظل هنا ، فانما كنا ننفذ القرار الصحيح » (ص ٢٩) • وتسير القصة مع هذا الوهم اذ يشاهد الراوى صديقه المخرج المسرحى المعروف يهبط من الطائرة فلا يكاد يصدق عينيه : « حتى أنت ؟ • وأين ؟ هنا ؟ » ويتذكر نضاله المجيد عندما كان يصير على عرض « المسرحيات البسيطة » فى المدن المحاصرة المظلمة أيام الحرب : « لقد عرفناه فى تلك الأيام نجما مثل هؤلاء الجنود الذين كانوا يقومون بأعمال خارقة مستحيلة لا يفسرها ولا يجعلها قابلة للتصديق غير حب الوطن » (ص ٣٦) • ويصعبه معه فى كل مكان ، ويعرفه بجميع الأصدقاء • وتكون صدمته كبيرة ، وخيبة أمله مريرة - لا شك فى هذا - عندما يعرف أنه ليس هو •

ان هذا المخرج المسرحى - فى نظرنا - هو ماضى الراوى الذى كان يظن انه جزء لا يتجزأ من كيانه • شخصيته • وأنه قد حمله الى هذه البلاد • فاذا الماضى ينكره لأنه قد قطع كل صلة به ، فى اللحظة التى وطأت فيها قدماه أرض هذه البلاد • بل فى اللحظة التى حلقت فيها طائرته فى سماء الغربه كما رأينا بقصة : « رحلة الليل » • وهذا الاحساس يعاينه كل من يترك بلاده • فى رواية : « زهرة فوق تلال السيب » (٤) نجد صفوت عبد المجيد ينهى فصلها الأول الذى يعنينا هنا بقوله : « وتحت سلم الطائرة وقفت لحظة متأملا • ثم وضعت قدمي على الدرجة الأولى ورفعت قدمي الثانية عن أرض المطار • ونفضت عن قدمي تراب القاهرة » • هل هو الذى نفّض عنه تراب القاهرة ، أم أن تراب القاهرة هو الذى نفّضه عنه ؟! •

كان يعيش فى هذه البلاد بلا ماض ، ومن ثم بلا مستقبل • الذى يؤكد هذه النظرة أن أحدا لم يتعرف على المخرج المسرحى كما تعرف عليه هو • فى المطار أقبل الناس يرحبون بالأسرة الجديدة ، ولما عرفهم به لم يبد واحد منهم أنه سمع عنه من قبل • وعندما اصططحه فى الصباح ليقدّم أوراقه جرب أن يقلمه الى المصريين فأغاظه أن أحدا منهم لم يهتم • وبدا على وجه المخرج المسرحى الضيق فكف الصديق عن محاولاته • الشخص الوحيد الذى عرفه هو الطبيب المريض • كان يراه لأول مرة فرفع نصف جسمه عن السرير : « أنت ؟ هكذا قلت لنفسى الآن ، لقد

رأيتك في السويس - أيام الحرب • ولكن • ما الذى جاء بك الى هنا ؟ » (ص ٣٨) ومن هنا نعرف أن شخصية الطبيب شخصية لها ماض أيضا • فالخرج المسرحى لا يظهر لغير المناضلين • أما الذين ليس لهم ماض ، أو الذين لا تروقهم هذه المشكلة ، فانهم لا يعرفونه • لقد أصبحوا جميعا مجموعة من القوالب المتشابهة ، أو عساكر الشطرنج ، فلا شيء هنا يميز المرء عن أخيه : « فى الليالى الحارة تحيط بنا الصحراء من كل الجهات نتشابه ونعيد الحديث عن المواقف القديمة ، التى ميزتنا قبل أن نتشابه هنا فى كل شيء : : عندنا سيارات ، ونشكو ضياع حقوقنا ، ونحول جزء من المرتب اذا بقى منه شيء » • كان هناك تفرد يعتز به كل منهم ، أيا كان نوع هذا التفرد ، حتى لو كان قضاء الصيف كله على البحر ، أو العمل مع أفراد الكورس « فى مسرحية مأساة العلاج » •

اننا نعود مرة أخرى الى الاطار الحلمى كما فى قصة : « رحلة الليل » • وتجعلنا « تشابه » نسحب الحلم على قرينتها : « ملك الشطرنج » رغم صيغتها الواقعية • فلا توجد هنا مصادفات مفرقة فى الخيال كما فى « تشابه » • والقصتان تنتهيان نهاية واحدة • وعندما يصل الكاتب الى « بؤرة الضوء » يعبر عنها باجتياز « المسافة المظلمة » فى « ملك الشطرنج » • • واجتازوا المسافة المظلمة ووقفوا أمام البيت المجاور يوقظون أهله بهتافاتهم • ثم واصلوا السير (ص ٥٩) وبالتفرد من « الدائرة المظلمة » فى « تشابه » • • ومشى خطوات ثابتة خارج الدائرة المظلمة ثم عاد : - أنت تعلم أن الاسماء والوجوه تتشابه أحيانا تشابها تاما • لا تزعج نفسك اذن • انتى لست هو • مجرد تشابه » (ص ٣٩) •

آن للطائر أن يعود الى عشه • وقله عشنا معه فى : « ملك الشطرنج » أخص ليال • ونعيش معه فى : « الكاميرا » أبخس ثمن • ذلك الثمن الذى ألمح اليه فى « ملك الشطرنج » يعود اليها هنا واضحا محددا • ولقد دفع المقابل من « ضلوعه » اذا ما سمح لنا باستلهم قصة : « الصندوق » • لصالح عبد السيد • هذه القصة الفذة التى باورت ثمار الرحلة المرة • فالأولاد قد أصبحوا يعايرون صغيره لأنه لا يعرف العربية • وتلك إشارة موحية • وإذا كان وجهه قد تغير ، فقد تغير أيضا وجه الوطن ، بعد انتشار المشاريع الوهمية ، وسعى اللصوص الى سرقة دماء المستثمرين الصغار المجمدة على هيئة أرصدة ، وانتشار المباني الشاهقة • أما السبب الذى خاض من أجله رحلة العذاب ، فهو الحصول

على شقة واسعة ، بدلا من شقته المظلمة الخائفة : « حين دخل هذه الشقة مع زوجته لأول مرة منذ أسبوع واحد كتب قبل ان ينتهي اليوم خطابا يعتذر فيه عن السفر . كانت الشقة هي الهدف ، وقد تحقق الآن فلا بد أن يخرجوا جميعا من سجن الغرباء القاتل . هذا السجن الذى أقام بينهم وبين الناس هنا وهناك حوائط عالية . وهو الآن يدرك صواب القرار الذى اتخذ مع أن هذه المشكلة كانت غائبة عنه حين كتب الخطاب . فلأى سبب ينشأ الأولاد بعيدين عن الوطن ؟ أى شئ يمكن أن يعرض هذا ؟ وكم من الوقت سيمر قبل أن يستقيم لسانهما الذى اعوج بسرعة ؟ » (ص ٢٣) .

وتجىء زوجته أخيرا ، بعد سعادتها بترتيب الشقة الجديدة . يفوح حولها عطر أخاذ : « الذى أدهشه فى تلك اللحظة كان هو الثوب الليلي الذى ترتديه . لا يذكر انه رآها هكذا أبدا . لقد تعود عليها ملتفة فى تلك الملابس البيئية الباهتة ، وفى سنوات السفر الكثيرة كانت تتعمد ان تفسد مظهرها - مثل كل المصريات هناك - بغطاء عجيب مائل مستدير للرأس وملابس طويلة باهتة .. » . وكان لابد من تسجيل هذه اللحظة النادرة كما تعودوا فى بلاد الغرب . وتوهج الفلاش فأضحكتها المفاجأة ، ثم غيرت مكانها مرات ، واعطت ظهرها للميدان حتى تظهر الأشجار الصغيرة خلفها . ويدق الباب . ويدخل ثلاثة رجال لم يره من قبل ، يهتمونه بالتقاط الصور للجيران من الشرفة ، ويتركونه مهددين متوعدين .. وهكذا يعود الكابوس للظهور من جديد ، لتتكرر لعبة : « النهار .. والليل » .

وإذا كانت : « النهار .. والليل » و « غرفة فى نهاية الممر » تمثلان العقد السابع ، وكانت : « الثابت والمتحرك » و « رحلة الليل » يمثلان العقد الثامن ، فإن : « الكاميرا » تمثل العقد التاسع : عقد عودة جيل الستينيات مهزوما كما خرج مهزوما . وقد كتبت هذه التجربة بهجاءها الثلاث - رغم تباعد أزمنة كتابتها - باللغة الطبيعية الصادقة التى تستخدمها فى الحديث اليومى فلم تجنح الى العبارات المعقدة أو المتعالية . لكن الحديث اليومى له مزالقه . ولعل أخطرها الانسياق وراء العبارات والتركيبات والألفاظ التى تلوها الافواه فى فترة ما حتى تفقد مدلولاتها . سواء أكانت من ابتكار العامة ثم انتقلت الى الخاصة ، أم من ابتكار الخاصة ثم حظيت بالقبول العام . وقد بدأ لفظ : « متميز » يفرض وجوده الحاد مع بداية الثمانينيات ، منتشرا كالعدوى من أقلام الكبار الى الصغار ، ومن الصغار الى وسائل الاعلام ، ومن وسائل الاعلام الى وسائط الاعلان .. حتى أصبحنا محاصرين به فى الجريدة والاذاعة والتلفزيون .. وإعلانات الحائط . وأصبحنا نقرأ ونسمع عن « الموقع » المتميز ، و « السوتيان » المتميز ، و « الحذاء » المتميز .

وقد جاء انتشار هذا اللفظ فى غيبة كاتبنا ببلاد الغرب ، فسلمت منه مجموعته ، وان لم تسلم منها الكلمة المكثفة العميقة التى تسطر على ظهر غلاف « مختارات فصول » • كما لم تسلم المجموعة من تركيب لغوى اشتهر فى الستينيات ، وصاحب نضج كاتبنا واستقامة أدواته التعبيرية • وقد أصبح هذا التركيب لازمة لبعض الألسنة مثل : « فى الواقع » و « حقيقى » و « فى الحقيقة » • ونعنى به : « ببساطة شديدة » الذى طفح مع مثيلاته على بعض صفحات المجموعة : « ببساطة شديدة » • • « بصعوبة شديدة » • • « ببطء شديد » • • « بكسل شديد » • • وان لم يشكل ظاهرة مرضية توجب المحاصرة • لكن الفن بطبيعته ينأى عن القوالب أو الكليشوهات • وفى العشرينيات عندما اشتهر لفظ : « فحسب » وجدنا سعد زغلول العظيم يتصدى للمتحدثين قائلًا : « ببساطة شديدة » • • وبصوت « متميز » : لم – لا يقولون فقط !؟

الهوامش :

- (١) مختارات فصول - العدد ٣١ •
- (٢) دماء جديدة في نادي القصة ، مجلة نادي القصة ، يونيو ١٩٧٠ •
- (٣) احتضار قط عجوز ، مختارات فصول ، العدد ٣٠ •
- (٤) زهرة فوق تلال السيب ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ،
سلسلة القصة والمسرحية (١٩٦٦) ، عام ١٩٨٢ •

ظاهرة الروائح فى القصة القصيرة

كتب محمد أبو المعاطى أبو النجا قصة « ذلك الوجه .. وتلك الرائحة » عام ١٩٧٩ (١) ، فتأثر بها نفر من الكتاب ، وكتبوا على نهجها مجموعة من القصص القصيرة البديعة . وشخص هذه القصة غير متصلح مع مجتمعه ، ولهذا فهو يشم رائحة حريق دائما . وبذلك الرائحة تقتنع القصة : « لا أدري متى بدأت أشم تلك الرائحة ! رائحة دخان ينبعث من شئ ، لم تكن حادة أو نافذة، لكنها بعد أن تنبعت اليها بدت ملحة ومستمرة، دون أن تفصح عن طبيعة الشئ المحترق أو مكانه » . وكان فى هذه اللحظة يقود سيارته ، وإلى جواره زوجه التى لا تشم شيئا . وينتابه « قلق شامل ممض » عن مصدر تلك الرائحة التى لا يشمها غيره . وكان يتوقع أن يسمع صوت سيارة اطفاء أو اسعاف أو نجدة وهى تمرق بجوارهما ولكنه لم يسمع شيئا . والرائحة تنتقل معه من مكان الى مكان حتى بدأ يألفها ، وكأنها جزء من الجو فى مثل هذا الوقت من السنة ، حين تنتشر موجات الضباب مسببة الاحساس باللزوجة والاختناق . ولا تشم زوجه غير رائحة الشواء المنبعث من المحل المجاور للمتجر الكبير .

والقصة تدور فى دائرة الحلم أو الكابوس . وقد أراد الكاتب أن ينبهنا الى ذلك حين قال الراوى : « حين تدرك أنك وحدك ترى أو تسمع أو تشم ما لا يحس به سواك ، فأنت على حافة الجنون ، أو غارق فى حلم كثيب . ولو كانت لك فرصة الاختيار - فأنت سوف تتمنى مثل أن يكون ما تراه أو تسمعه مجرد حلم ثقيل » . ولم تكن هذه - كما يقول - هى المرة الأولى التى يحلم فيها ويدرك خلال حلمه أنه يحلم ، دون أن يوظفه ذلك الادراك من النوم . وهذه التأملات ، تدور - فى زعمنا - فى الاطار الحلمى أيضا ، لكنه يرتدى حلة الايهام بالواقع . وتؤكد نهاية القصة حلميتها ، فهى تأتينا على لسان راو ، ومع ذلك نرى راويها وقد أصبح - أغلب الظن فى عداد الغرقى : « وجدتني أندفع أمام الجميع الى قلب البحر ، تلك كانت هى الحرية الوحيدة المتاحة لى . وقلت لنفسى : لو كان ما أراه حلما فلتكن تلك نهايته ، ولو كان واقعا فهذه أفضل نهاية كان

آخر ما سمعته بعد ما خلبه صرخة زوجتي هو صوت يرتفع في
« الميكروفون » . . . »

ولا يستبعد هذا الاحتمال - بطبيعة الحال - احتمالا آخر ، وهو
انتشال الراوى من اليم . وهنا تأتي مقدره القصة على الايهام بالواقع ،
رغم أن صوت الميكروفون في الكازينو الساحلى قد طمأن رواده حتى
لا يتحركوا لاتقاذه : « لا تنزعجوا أيها السادة ، فذلك أيضا جزء من
العرض » . ولكننا نميل الى اعتبارها حلما ، لأن عودة الراوى الى الحياة
وتمكنه من الرواية يحصر القصة فى نطاق المرض النفسى الذى شفى منه
صاحبه . فى حين أنها أرحب من ذلك ، فهى تجربة وجودية ملحة
ومستمرة .

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد اعتمد الاحتمال الثانى ، اذ نراه
يتعامل مع القصة تعاملًا واقعيًا : « هو مسكون بهذين الهاجسين : الرائحة
والوجه ، ولم يكن سبيل الخلاص من طغيانهما الا حين عرض مدير
الكازينو على الجمهور عرضًا حيا لسفينة تحترق والناس يقذفون بأنفسهم
فى الماء طلبا للنجاة » فاندفع الى قلب البحر « (٢) » . واذا اعتمدنا هذا
التفسير فعلىنا أن نعتبر حرق السفينة نوعا من « التخيل » (الفانتازيا)
فلم يبلغ الترف ملءه ، وطلب الاثارة منتهاه ، الى الحد الذى يفكر كازينو
ساحلى فى حرق سفينة لتسلية رواده بمنظر حريق نبرونى رهيب ، ومنظر
الركاب وهم يقذفون بأنفسهم فى البحر طلبا للنجاة ، خاصة اذا كان من
الأماكن المتاح للمتوسطى الدخول ارتيادها . وأسرة هذه القصة من تلك
الأسر . وقد تولد هذا العرض فى ذهن الكاتب من عروض السينما ، ونقله
بقصته الى المدير الذى قال : « انه مجرد عرض فاستمتعوا فقط بما ترون ،
أنتم لا تنزعجون حين ترون ذلك فى الأفلام . . . يمكنكم أن تقولوا انه عرض
مسرحى حى . ان كازينو الشاطئ الذهبى لا يدخر وسعا فى تسليتكم ،
وعلى الرغم من الظلام فالحريق الذى يلتهم السفينة يضىء كل شئ ،
وعلى الرغم من ضخامة تكاليف العرض فإن ما نحرض عليه هو تقديم
تسلية مثيرة حقا » .

ويربط الكاتب بين هذه الرائحة ووجه الحمال فى المتجر الكبير .
ففى اللحظة التى رآه فيها الحمال أحس أنه على وشك أن يصحو من
حلمه ، أو يدخل فى حلم أشد قتامة . فهذا الوجه الأسمر والأنف العريض
والأسنان المفلوجة والثغاف المدلاة هى ملامح حسن أبو شقة . ولكن أبو
شقة كان رجلا ناضجا حين كان هو طفلا ، وقد يصلح هذا الحمال ليكون
ابنا له . لكن ما الذى جاء به الى هنا . وانفجر فى رأسه شئ مخيف تذكره
فجأة . فأبو شقة يعرف تلك الرائحة جيدا . فقد كان مثله أول من شم

تلك الرائحة التي كانت تملأ سنوات طفولته وصباه • كانوا فى الظهيرة ، والحر جاثم يكتم الأنفاس ، والناس يلوذون بالدور والأشجار • والبهايم راقدة تجتر طعامها ، أو دائرة فى السواقى أو الأجران ، عندما شم الرائحة لأول مرة ورأى وسمع حسن أبو شفة يندفع صائحا صارخا ، وفى يده المذراه التي كان يقلب بها القش ، يحاول وحده أن يطفىء بها النيران المجنونة التي كانت تنتقل بين أكوام القش فى سرعة الريح • ثم أدرك فى لحظة عبت محاولته فأخذ يقطع بمنجله جبال البهايم المربوطة فى النورج • وكادت البهايم أن تدوس الطفل لولا أن جذبه أبو شفة من ذراعه • ولم ينته الحريق الا بعد أن أتى على كل شئ وظلت رائحة القرية المحترقة شهورا طويلة تملأ سماءها وأرضها ، وتختلط بالطعام والشراب • وحتى بعد أن أعيد بناء القرية ظل الطفل يشم الرائحة فى أحلامه ، وأحيانا فى يقظته ، ويسمع صراخ حسن أبو شفة فى ذلك اليوم « وقد كف بعدها عن الصراخ ، ولكنه ظل يمشى ذاهلا فى طرقات القرية ، يحكى حتى لمن لا يسمعون قصة ذلك اليوم ، ويؤكد للجميع أن ذلك لم يحدث بسبب الريح بل لأن قريتنا قد فعلت أشياء كثيرة تستحق من أجلها غضب الله ، لم يكن ما جرى حريقا ولكنه غضب » وغضب الله لا ينزل الا بمن يستحقه • • وقد رأى وجه حسن أبو شفة مرة أخرى فى وجه النادل بكازينو الساحل الذهبى •

ثمة ارتباط بين الوجه والرائحة • كما أن الرائحة والوجه يرتبطان بالحريق الذى شب فى القرية • والحريق فى المدينة الساحلية على الحدود يجد مستقره فى ترسبات الطفولة التى يطفو على سطح الوعي منها الآن حكاية حسن أبو شفة عن القرية الظالمة التى تستحق غضب الله • وبالتالى لابد أن تكون المدينة الساحلية قد أتت ما تستحق عليه غضب الله •

دون أبو المعاطى أبو النجا هذا الكابوس فى لحظات حرجة من سنوات القلق والضيق التى مرت بها الأمة العربية ، وبسلفت الذروة بمقتل رئيس الجمهورية المصرى • وبعد هذا الحادث مباشرة عبرت طائفة من الكتاب عن هذا الكابوس الذى استمر معهم عدة سنوات • ففى عام ١٩٨٣ كتب محمد جبريل : « الرائحة » وصلاح عبد السيد : « الطعام الفاسد » • ثم توالى أعمال الكاتبين فى هذا المجال حتى انتقلت العدوى الى جيل الشباب • وفى « الطعام الفاسد » (٣) يصحب صلاح عبد السيد ريفيا وجد أخوه وظيفة فى المدينة الكبيرة ، فما أن نزل الى المدينة حتى رأى ناسها يعرجون • وحتى كلابها تعرج ، وشم رائحة طعام فاسد • ولا يوجد ارتباط بين العرج والرائحة كالارتباط القائم بين الوجه والرائحة فى القصة السابقة • فهما نموذجان للتعبير عن الأزمة لا يتولد أحدهما

من الآخر ، وانما يشد أحدهما أزر الآخر لتصوير التشويه الذى أصاب
المدينة .

وبطبيعة الحال ، فإن أحدا غيره لا يرى ما يرى ، أو يشم ما يشم .
فعندما أخبر أخاه أخذ يضحك ، وأرجع الأمر الى قرويته وسذاجته ، وسخر
منه قائلا : « ربما الفرخة التى تحملها فى حقيبتك الورقية » . ثم التهم
- فيما بعد - نصف الفرخة كدليل يقدمه الكاتب على سلامتها . ونصح
بأن يتدرب على الحيلة فى هذه المدينة الكبيرة ، وأن يكون غامضا ، وأن
يحذر المخادعين . وأراد القروى أن يتصالح مع هذا المجتمع الجديد ،
فحاول بكل الطرق أن « يدوس » رغبته فى النظر الى أقدام الآخرين ،
وأن يسد مسامه حتى لا تتسلب اليه رائحة الطعام الفاسد . وبالفعل
استطاع أن يضحك رئيسه فنال رضاه ، وأصبح من المرضى عنهم بعد أن
تخلق - على ما يبدو - بالأخلاق التى نبهه أخوه اليها ، فلم يعد يشم
الرائحة ، ولم يعد يرى العرج . وعندما سافر الى القرية صاحت أمه فى
فزع : « لماذا تعرج ؟ » ثم وضعت يدها على أنفها وهى تتمتم : « ما هذه
الرائحة ؟ » . انتى أشم رائحة طعام فاسد ، وأخذت تتقيأ قبل أن
تصافحه كما كان يتقيأ قبل أن يصبح واحدا من أهالى المدن الكبيرة الغارقة
فى الضلال .

ويبدو أن المؤلف أراد أن يضيف أبعادا جديدة الى هذا البعد ، فلم
يكتف بهذه القصة المكثفة ، وانما أنشأ على نهجها قصة : « التداعى » (٤)
مصطحبا معه « الطعام الفاسد » بعد أن تحولت الفرخة التى رأيناها فى
القصة الأولى الى فراخ وبط وأشياء أخرى كثيرة ، وتحولت الحقيبة الورقية
الى مقاطف وقف وأسبجة . ويبدأ المؤلف القصة بمشهد مألوف على
الطرق الزراعية . الفلاح « مزروع » على الطريق تحيط به أحماله « كشواهد
القبور » منتظرا عربة تقله الى المدينة . عيناه محمرتان وذقنه نابته والعرق
يرشح من جسده ، ولا يعرف منذ متى وهو ينتظر . اختلطت الأيام
وتشابكت فبدت لعينيه يوما واحدا طويلا مبتدا بلا نهاية ، والعربات تمرق
ولا تعيره اهتماما . لقد أراد أن يزور ابنه الذى تزوج فى المدينة . ومن
فرحته أخبر أهل النجع كله ، فمن أراد أن يرسل شيئا الى ذويه فليحضره ،
رغم أنهم لا يعاينون به عندما يسافرون . وكان معه على الطريق عشرات
من الرجال يزعمون للعربات المارة دون جدوى ، ثم تشاءبوا وانفضوا من
حوله ، واحدا فى اثر واحد . ووسط الأرض الخراب وقف وحده كأنه
طول العمر يقف . وشم رائحة فاسدة ! لا بد أنها من قفة عبد الله ،

فالرائحة كرائحته .. ربما أرسل بطة ميتة الى ابنه .. وأبعد قفة عبد الله .
عبد الله .

وقد اعتاد المؤلف أن يكرر الواقعة عدة مرات حتى يصل الى النتيجة
المبتغاة . وهكذا أخذ يكرر ابعاد الأشياء ، ويطلعنا في كل مرة على نموذج
بشرى ، وعلى مواقف هؤلاء البشر منه ، وأحيانا مواقف ذويهم في المدينة
منهم . فعبد الله رجل كتوم حاقط لا يسعى الى انسان ، ولا يقضى حاجة
محتاج . قصده ذات يوم ليستبدين منه فتعلل بعلم تافهة . أما المتولى
فرجل أناني لا يهتم بغير نفسه ، وقد رفض أن يعطيه بهيمته لتدور مع
بهيمته في الساقية ولو بأجر . وسعيدة تجلس ليلها ونهارها في شباك
بيتها الواطيء تنتظر ولدها الذي لا يأتي ، وهي امرأة حسود اذا « نشبت
أحدا عينا جابت أجله » ورائحة سبت حامد أبو حامد كرائحة فمه ، ذلك
الرجل الذي ارتفع بالبناء فحجب عنه الشمس والهواء دون مراعاة لحقوق
الجار . والشافعي شيخ الخفراء تتماوج رائحة سبته واتختفي للحظات ثم
تعود .. رائحة مخادعة مثله ، فهو رجل ناعم يضرب ضربته في الخفاء .
استحلفه أن يترك الولد يمتحن ثم يأخذه للجيش « فوعده خيرا ، ثم جره
قبل الامتحان بيوم واحد . وهندام البقال الذي لم ينجده بالشاي والسكر
عندما حل ضيف ببيته ، فظل يمشى على الجسر الى أن ترك الضيف البيت
ومضى . أما ناهد .. المرأة العجوز الفقيرة فهي في حالها ، لكنها رفضت
أن تأخذ منه الزكاة ، كما لو كانت لا تمد يدها لأمثاله .

وكاتب آخر قد تغريه كثرة النماذج ، فيستطرد في تقديمها الى حد
الاملال . لكننا هنا مع كاتب مقتدر لا يكرر الصور أو الأحداث الا بالقدر
الذي يخدم غرضه ، فيعرف متى يجرى السيل المتدفق ومتى يوقفه . وقد
تدرج بالنماذج وفق درجة بغض الشخصية لهم كما سترى . وقد قررت
الشخصية أن تترك كل هذه الأشياء في اللحظة المناسبة « ولا تأخذ غير
حملها وحده ، لينتقل بنا الكاتب الى موقف آخر تتولد الرائحة فيه من
أحمال شخص القصة نفسه . فالعربات لا تقف له ، والشمس تتراجع ،
والليل لا بد آت ، فيتذكر أن ابنه لم يدعه الى فرحه ، خشية أن يرى
أصهاره أباه الفقير وأمه الحافية ، فيقرر ألا يذهب اليه ، وأن يعود بأشيائه
ثانية ، وهنا يشم الرائحة تفوح منها، فيترك كل الاحمال للقطط والكلاب ،
ويبدو العالم أمامه أضيق من ثقب ابره . ويحس بالرائحة تفوح من حوله
وتتبعه لمينة تنشع من كل مكان . وينهى الكاتب القصة بقوله : « كان
الكون كله قد فسد » . وجبذا لو ترك لنا استخلاص هذه النتيجة التي
لاتخطئها فطنة قارئه .

وفى قصة : « المستنقع » (٥) تظهر الرائحة النفاذة بصحبة الشعر المجنوذ والخدوش . وبطل القصة يعصره القهر فقد غدرت به تلك التى أعطاهما سنوات عمره . وكان يشعر بالضيق عندما نزل بالشبشب والجلباب والطاقيّة ليتوه فى الميدان المزدحم بالنور والضوضاء ، وفى الاتوبيس جدف بيديه محاولاً أن يجد بعض الهواء فرأى فتاة تنظر اليه « كانت عيناها سوداوين حزينتين » . وكان شعرها مجنوداً بطريقة غير مهيبة . وفى رقيبته خدوش « كنت أنا غريقاً » . وكانت هى - على ما يبدو - غريقة تتشبث بغريق ، واجتمع الغريقان صامتين . وفى بيته رآها تنظر اليه فى انكسار ذليل ، ووجد الخدوش تمتد على جسدها وذراعها وساقها . وعندما تمدد على السرير أحس برائحة نفاذة تدخل الى جلده . وفى الصباح رأى جسده الى جواره ممدداً « لزجا وله رائحة » . وعندما فتش فيه وجد خدوشا على رقبته ، وشعره ، « مجنوداً بطريقة غير مهيبة » .

وقد أراد المؤلف أن يخلص العالم من تلك الرائحة التى تعادل العزلة والوحدة وعدم التواصل البشرى الذى يغذى التباعد باسم الحيطة والحذر والكتمان ويولد الخداع والبغض والحقد والحسد والأناية والتعالى وقطع صلات الرحم . فأنشأ قصة : « الهوائيات » (٦) ولم يستعن بالرائحة فى هذه القصة وإنما اكتفى بالمظهر الجسماني ، وهو هنا « الانبعاث » لا « العرج » . وقد سبق أن أشار الى هذا الانبعاث بقصة : « التداعى » عندما تحدث عن سبت حامد أبو حامد ، وذكر أنه يشبهه تماماً ، فهو « منبعج » من أسفل مثله . وفى « الهوائيات » اعتاد بطل القصة - منذ سنوات طويلة - ألا يفعل شيئاً ، وإنما يجلس على الكنبة مريحاً ساقه على كرسى ناظراً الى شاشة التلفزيون . وفى هذا اليوم رأى الصورة على الشاشة منبعجة ، والرجال والنساء مقوسين . وفى الغد لم تنعدل الصورة فقرر أن يستعين بخبير . وفى طريقه الى الخبير رأى الناس منبعجين وأجسادهم مقوسة . وعندما نظر الى المرأة وجد صورته منبعجة وجسده مقوساً . فعرف أنه لابد أن يفعل شيئاً . كان فى البداية يفعل ، ولكنه لم يعد قادراً على الفعل . واندفع خارجاً وقد صمم أن يكون فعالاً . وعندما وجد الهوائيات على التبة العالية غافل الحراس وانسرق صاعداً . أمسك بالهوائيات فى يديه ، وظل يديرها فى الاتجاه الذى حدده ، وهو ينظر الى الشوارع والحوارى والناس ، لعل الصورة تنعدل . فهل تنعدل ؟ أم أنه كدون كيشوت يناطح طواحين الهواء . لا أحد يدري .

فى قصة : « التوحد » (٧) تنعدل الصورة ، أو تزول الرائحة . ونحن هنا أمام شخصين ، هم - فى الحقيقة - شخص واحد شطرنج الى

نصفين . وقد أشار الكاتب الى هذا الانشطار عندما كان الراوى يتحدث عن نفسه ، وعن الميت كشخصين منفصلين : « وأنا الآن نصف . نصف فقط فلماذا تحاول أن تقتل هذا النصف الآخر ؟ » أما التى يتوهم أنها . تحاول قتله لمحاصرتها له بسؤاله عما اذا كان الشخص الآخر قد مات حقاً ؟ . فهى فاطمة حبيبة الشطرين أو الشخصين . ويشير الراوى الى الروح الواحدة حينما يقول : « كنا روحا واحدة . لا نفترق أبدا هو الذى صمم على السفر » .

والنصف الأول يمثل السكون أو اللافعل ، والثانى يمثل الحركة أو الفعل . ولذلك لم يبعج اللافعل لفاطمة بحبه وبإحسان الفعل . وسافر « الحركة » ليساعده السفر على الزواج ، ولم يطاوعه « السكون » . وعاد الفعل الى الوجود من الغربة محمولا فى صندوق ، ودفنه اللافعل أو العدم بيديه . وهنا يأتينا حديث الرائحة : « وشممت يدي . كانت الرائحة ما تزال فيها . الرائحة الملعونة لا تفارقنى . ملتصقة بى . تفوح فى الحجرة الرطبة ولا تريد أن تفارقنى . » وإذا كان الانتظار قد استمر فى « التذاعى » ألف عام ، فإنه يستمر هنا أيضا ألف عام . يقول من أصر على السفر : « ننتظر منذ ألف عام ولم يتحقق شئ » . ويقول الذى آثر القعود : « منذ ألف عام وأنا أحبها . » . وإن كان طول العمق الزمنى ألف عام ، فإن العمق المكاني ألف فرسخ : « الى عمق ألف فرسخ تحت الأرض نزلت . الى الجب البعيد . البعيد المظلم . الغائر . الفاتح لى فيه . أحملك وأنزل . والظلمة تتكاثر . والخطوات تنقل . ولا بصيص هناك . » . ومنذ أن دفنه ، وهو مدفون فى الحجرة الرطبة وحده : « أشم رائحتك فى يدي . فى الحجرة . فى ملاسى . فى كل شئ » . والفزع يترصدننى . » .

وتصر فاطمة على أن تعرف الحقيقة منه . وترسل اليه رسولا يدق بابه ، لكنه يرفض أن يفتح له . هى تريد أن تتأكد من موت « الفعل » لكن « اللافعل » يصر على ألا يقول شيئا ، فتضطر أن تذهب اليه بنفسها «حمولة بين يدي الرسول » كومة من العظام تتشع بالسواد . لا يظهر منها غير عيين ضعيفتين « تبجشان عنه . وتواجهه : « أنت لم تره . أنت تكذب على وعلى نفسك . لماذا تتمنى موته ؟ . هو لم يموت . مازال حيا . » . وحملت اللافعل بين يديها ، وصعدت به من عمق ألف فرسخ ، متجاوزة الحفر ، متخبطة مثله بالحائط . وعندما صعدت به سألته : « هل دفنته حقاً ؟ . ؟ فصرخ : « لا . لا . » . وعندما نظر الى وجهها وجدها فاطمة . وشم يديه فلم يجد الرائحة . وهكذا ، استطاع الحب أن يتم التوحد . ويبدد الرائحة التى دوخت كاتبنا طويلا .

الهوامش :

(١) نشرت لأول مرة بمجلة « العربى » الكويتية ، العدد ٢٥٠ الصادر فى سبتمبر ١٩٧٩ ، ثم ضمت الى غيرها بمجموعة : « الجميع يربحون الجائزة » ، العدد الثالث من سلسلة « مختارات فصول » ، عام ١٩٨٤ . وأعيد نشرها بالعدد ٢٤ من « كتاب العربى » الصادر فى منتصف يوليو ١٩٨٩ وعنوانه : « القصة العربية - أجيال ٠٠ وفاق » .

(٢) كتاب العربى ، المرجع السابق .

(٣) نشرت لأول مرة بجريدة الأخبار العدد الصادر فى ١١/٥/١٩٨٣ ، وضمت الى غيرها - ومنها القصص التى سوف نتعرض لها هنا - بمجموعة : « صراع » ، سلسلة « قصص عربية » التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٨٨ .

(٤) قدمها القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ونشرت بمجلة : « هنا لندن » فى أغسطس ١٩٨٤ .

(٥) لم يشر الى سبق نشرها بالمجموعة .

(٦) جريدة الاهرام العدد الصادر فى ١٩/٩/١٩٨٤ .

(٧) مجلة « ابداع » ديسمبر ١٩٨٣ .

ظواهر لغوية في القصة النوبية

تفرض رواية : « الكشر » (١) (بضم وفتح) على قارئها الدخول إليها من مدخل اللغة النوبية . وعلى وجه التحديد : مدى استعانة كتاب القصة النوبية بها . وذلك - لا ريب - لفلاحة شفيفة ساحرة تلبسها العبارة عند المتلقى غير الخبير بأسرارها . وربما كان هذا هو السبب الذي جعل تى . اس . اليوت يستعين ببعض اللغات الميتة ، وبعض اللغات الحية غير العالمية مثل السنسكريتية منذ قصيدة : « الأرض الخراب » . ولما تبته من « نعم شجى » لدى كاتبها ومتلقيها النوبى الذى عايش بيئتها على أرضها أو خارجها . وكلما كان على وعى بأبعادها ومدلولاتها النفسية ، كلما أحسها وانفعل بها وتمثل روحها مع اختلاف المواقف والسيقات . يقول جمال محمد أحمد - وهو كاتب نوبى يكتب بالانجليزية - لابنته ، بعد إيراد عبارة نوبية : « ولكنك يا ابنتى لا تعرفين ما أقول ، فلقد اختطفتك المدينة اختطافا من القرية وما عاد لهذه الأنغام الشجية معنى لديك » (٢) .

واللغة النوبية لغة حديث وليست لغة كتابة . وتجربى محاولات منذ فترة لتعبيدها وكتابتها بالحروف العربية لكنها محاولات كسول خاملة بعد فقد الدافع والمعين . الدافع الذى كان يحث بعض الأبناء الطيبين على نقل الفلكلور النوبى بلغته الأصلية . والمعين المتمثل فى المنظمات الثقافية الحريصة على جمع التراث حيا ، لا جثثا محنطة فى توابيت غريبة . وقد نتباكى كثيرا على اللغة النوبية ، كما تباكىنا طويلا على اللغة القبطية ، التى قيض الله لها أخيرا عصابة مؤمنة فى « المعهد القبطى » تحرص - لله والوطن - على تطويرها ، وتقديم العون للراغبين فى تعلمها . والغريب أن بعض النوبيين أنفسهم ينظرون الى اللغة النوبية نظرة متعالية . ادريس على - المتمرد دوما ، الناظر خلفه بسخط ، وأمامه بغضب - يسميها « بطانة » . فى روايته « دنقلة » (٣) يقول الشخص المحورى للشرطى

المحقق : « تحدثت بالعربي وليس بالرطانة » (٤) وتكرر هذه الملقطة في السرد عدة مرات ، مما لا يدع مجالا للشك في أنها تعبر عن رأى الكاتب لا الشخص المحورى وحده . وحتى لو كانت تعبر عن رأى الشخص المحورى ، فانه - فى نظرننا - متوحد مع الكاتب . ويحدثنا الكاتب عن أحد مدرسى القرية الغرباء فيقول : « مليجي أفندى هذا كان يحبه ويؤثره على باقى الأطفال ويرسله للقرية لشراء البيض والدجاج وكان يتعلم منه الرطانة . . » (٥) ويتحدث عن موقف أحد شخوص الرواية من السلطة فيقول : « وحين تقدم منه عسكرى ليضعه فى البوكس ، تراجع للوراء سابا بالرطانة ، سبابا فاحشا ، لو عرف الضابط معناه ، لأمر برميهِ بالرصاص فوراً » (٦) . ثم يذكر أنها لغة ، لكنه يعود فى الجملة التالية مباشرة ليذكرنا بأن هذه اللغة هى الرطانة : « لو أن الدمرداوش الذى نعتوه بالخوف انسحب لداره ونام مثل غيره بعد سبب المغيرين بلغة يجهلونها . لما كانت الحكاية تستحق مجرد التعليق لأن اهانة الغير بالرطانة ليس عملاً بطولياً فالنساء يفعلن ذلك مع الغرباء والباعة حين يتعرض للمعاكسة أو الغش » (٧) ثم يعود مرة أخرى ليؤكد أنها لغة ، ولغة لها جذورها . وهذا ما يحمله على التساؤل عن علاقتها باللغة المصرية القديمة ، وإن ظل يتعامل معها من عل . فائناء محاولة الفارين اجنياز الحدود المصرية السودانية ، أمرهم الدليل بالتوقف ريثما يستطيع أمر غبار كثيف بدا فى الأفق وظنوه سيارة مخبرات الحدود . وعندما اطمأن الدليل « عاد يغنى بلغة البشارية وقلده النوبيون بلغتهم . ما أصل هذه اللغات وما علاقتها باللغة المصرية القديمة ؟ » (٨) .

اعتاد كتاب القصة النوبية تطعيم أعمالهم ببعض مفرداتها وعباراتها ، بعد أن مهد لهم محمد خليل قاسم السبيل بروايته : « الشمنندورة » ومجموعته : « الخالة عيشة » . وتبعه نفر من أبناء النوبة نذكر منهم : ادريس على وحسن نور وحجاج حسن أدول ويحيى مختار وإبراهيم فهمى . وقد أغنانا أدول عن البحث والتحري عن معنى « الكشر » حينما قال على لسان عبيط القرية : « لكل باب كشر أى مفتاح يفتحه ، وأيضاً لكل أشكال كشر ، أى مفتاح يحله ويرفع بلاويه » (٩) . ويلجأ أدول - أحياناً - إلى الترجمة ، وهى أضعف الإيمان . فالأولى طرح اللغة التى تحتاج إلى ترجمة ، واثبات اللغة المترجم إليها ، كلما استطعنا إلى ذلك سبيلاً . وتحدث الترجمة - أيضاً - داخل اللغة الواحدة ذات اللهجات المتعددة . فقد يميل الكاتب إلى اللفظ المحلى لما يحمله من دلالات وإيحاءات ينوء بحملها اللفظ الفصيح . أو هكذا يرى . وقد لجأ بعض كتاب الجزيرة العربية والعراق إلى التهميش ، لعلمهم بعدم انتشار لهجاتهم على الألسنة كاللهجات المصرية والشامية ، حتى يظل السياق للعمل الفنى وحده دون أن ندخل عليه

ما ليس منه • وعلينا ألا نخلط بين هذا التهميش ، وقرينه الذى يلتحم بالسياق ، ويعتبر حيلة فنية يلجأ اليها بعض الكتاب المعاصرين لأسباب شتى •

وقد استعان حجاج أدول بالتهميش فى قصة : « الرحيل الى ناس النهر » • أما قصة : « ليالى المسك العتيقة » فلم تتطلب الا ترجمة كلمة واحدة فى الهامش هى « مدردم » بمعنى « ناهد » • وكانت سبند سطر من موال نوبى عذب بالعربية : « البرتجان نهدك مدردم » ويذكرها الكاتب مرات أخرى : « نهدك برتجان مدردم » • ولم تحتج القستان الأخرى بمجموعة : « ليالى المسك العتيقة » (١٠) الى الترجمة فى الهامش لأسباب خاصة بهما سوف نستنتجها فى حينه • وهما قصتا : « أدىلا يا جدتى » و « زينب أو بورتى » • ولقد تعرفنا على العديد من المفردات النوبية فى هوامش القصة الأولى : آشأ : : عائشة – سمك القرى : سمك البلطى – الهامبول : مجرر النهر – أنا كورتى : الجدة كورتى – الفاركي : الحور – آشرى : الجميلة – العنجرىب : سرير من جريد النخل – الكج : الحمار – سفين عروس : زفة ذات أناشيد صوفية – الكلوو : البئر – كلووتو : ابن البئر – صابرية : اصبرى ، واعتقد أنها « صبرا » وليس « اصبرى » •

واستعان ادريس على بالهامش فى رواية : « دفلة » فأضاف الى معلوماتنا مفردات أخرى : الكشر نجيج : ورق اللوبيا – الميسى كول – المخبر – ياباديللى : يا خسارة – عيش الدوكة : خبز يصنع فوق صاجة – عريس يسيطيبيوا : عريس مبسوط : واستخدم الهامش لذكر اسم صوت : هيلوا •• هيلوا ، وهو « صرخة فزع » • ولاعلما بأن بعض الألفاظ أسماء لقري نوبية أو قرية ناحية كوم امبو أو قبيلة ، أو للإشارة الى أنها أسماء نساء : حوشية وشاية • ولم يكن بحاجة الى هذا التنويه خاصة أنه لم يشر الى معان لها ان كان لها معنى معروف أو كانت تحريفا لأسماء مشاعة ، كما فعل أدول مع : آشأ آشرى (عائشة الجميلة) • والكاتب يعرفنا بعيش الدوكة بقوله : « خبز من الدقيق يصنع فوق صاجة » • وعبارة : « من الدقيق » زائدة ، لأننا لا نعرف خبزا يصنع من غير الدقيق ، سواء أكان دقيق قمح أو ذرة أو شعير ، أو دقيق شوفان أو موز أو بطاطا فى البلدان التى تصنع خبزها من هذه المحاصيل • و « فوق صاجة » ليس تعريفا شافيا لأن جميع الأفران ما هى الا صاجات وان اختلفت أنواعها وأحجامها • وقد ذكر أن « الجرسه » بمعنى « العيب » والصحيح أنها بمعنى « الفضيحة » • ولم يقلب العين همزة فى « عدل » ومعناها « محترم » و « عديلة » ومعناها « مع السلامة » • وهى بالنطق النوبى : « أديل » و « أدىلا » وسبق أن ذكرنا أن لهجاء أدولى قصة

بعنوان : « أدب يا جدتي » . كما ترجم ألفاظا في غير حاجة الى ترجمة ، اما لكونها عربية فصيحة ، أو معروفة في اللهجة المصرية ، مثل : الهوام الذي قال ان معناها « الحشرات الضارة » . والديوس بمعنى القواد . ووقع حجاج أدول في نفس المطب حينما ترجم « الكاشف » بمعنى « الحاكم التركي » . وهي كلمة تركية معناها : « حاكم اقليم » . وكان في غنى عن ترجمة « صابرية » بمعنى « اصبري » لأن المعنى واضح في السياق : « في حضنها الهش أصابعها وأنفاسها الضعيفة على شعري المسكوب .. تصبرني جدتي : حفيدتي .. صابرية .. صابرية .. المكتوب .. مكتوب » (١١) .

ويقع كثير من كتاب الجزيرة العربية والعراق في هذه المطبات . وقد حرصت الكاتبة الكويتية ليلي العثمان على ترجمة بعض المفردات الشعبية ، بيد أنها تركت غالبيتها ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها ، وعلى أية حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية وسط سياقها لعدة أمور أهمها قيام الشخص بالافعال أو استعمالهم الأدوات ذات الأسماء المحلية . وبعض الترجمات الواردة بهوامشها لم تكن بحاجة إليها مثل : المسبح : الحمام – الجاتوم : الكابوس – مو : ليس أو مش بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شيء » – المفع : غطاء الرأس – فبعد الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تفجر النفط لم تعد هذه المفردات غريبة على المشرق العربي كله و « المفع » في العامية المصرية هو : « التليفعة » أو « التليفعة » بالحاء في بعض البلدان . لكن ليلي عثمان تقصرها على المرأة في قصة « الطاسسة » بمجموعة : « الحب له صور » (١٢) اذ تقول : « غطاء رأس المرأة » . ثم تصبغه باللون الأسود وتخص به كبيرات السن بقصة : « زهرة تدخل الحى » بمجموعة : « فتحة تختار موتها » (١٣) اذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » . وكذلك لم تكن بحاجة الى شرح المفردات العربية التي لم تتغير مدلولاتها ، مثل الفعل : « طاح » ومن استعملاته : سقط وهلك . و « البرمة » وهي القدر . و « الزبيل » وهو الزمبيل . وقد عرفت « العبد » بأنها : « خادمة مملوكة » . والأدق أن نقول : « أمة » . كما أن شروحها لم تكن في بعض الأحيان شافية .

ويلجأ بعض الكتاب الى وسائل فنية للبعد عن الترجمة ، أو الحد من الاحساس بها . فعندما خشي عبد الوهاب الأسواني أن تستعصى اللهجة المحلية على فهم القارئ ، حرص على تفسيرها مع عدم الجنوح الى المباشرة . وكانت وسيلته الى ذلك هي الشخصية الغريبة عن البيئة . فنراه في : « سلمى الأسوانية » (١٤) يجعل شيخ عرب يفسر بيتين من الشعر العامي لقائد انجليزى . ويأتى التفسير في صورته العربية على

لسان متحدث سمح بالواقعة • كما يمدنا - أحيانا - بالمعلومات عن طريق التأملات : « سبحان الله • هذا الرجل كما قيل لى ، لا يقرأ • ولا يكتب • • ومع ذلك يرد على من يحادثه - أحيانا - (بدور) منظوم يضمه كل ما يريد أن يقوله • • ويقول « أدواره » فى جميع الأغراض بنفس القوة • • هل الموهبة وحدها لها هذه القوة ؟ • • هل هذا الرجل يعرف عن نفسه كل شئ ؟ • • ترى لو سمعته نادية • • ماذا كانت تقول ؟ هى لن تفهم بعض كلماته لأنها بلهجتنا المحلية • • كما قد يخيل إليها أن فى أوزانه الكثير من « التكسير » • • لكن لو شرحت لها بعض الكلمات الغامضة • • وأفهمتها أنه يدغم بعض الحروف عند نطقها فتبدو موزونة • • أنا واثق أنها ستعجب به • • انه يريد بهذه الفقرة أن ينبهنا - أولا - الى أن الأشعار المتناثرة فى الرواية مسبوكه سبكا متقنا ، وإن العيب فى قراءتها لها بغير علم بأسرار النطق السليم للهِجَّة المحلية ، وليس العيب فيها • كما يوضح - ثانيا - أسباب تفسيره لبعض الأشعار والتقاليد والأعراف والتقاليد المحلية • ونلاحظ أن الشخصية المستحضرة هنا أجنبية أيضا • وكان الراوى يقوم - أحيانا - بهذا الدور : دور الغريب عن البيئة المحتاج الى الارشاد والتنوير • اذ أنه قد انتقل عنها الى الاسكندرية منذ صباه • ولم يعد يزورها الا فى الأجازات الدراسية ثم الوظيفة ولايسام معدودات (١٥) •

وقد لجأ حجاج أدول الى هذه الوسيلة فى : « أدبىلا جدتى » • فلقد هاجر والد الراوى الى الشمال ، وتزوج من سكندرية ، أو « جورباتية » كما تقول جدته • وهى - كما يقول - « نعت تحقير أو تهوين من كل ما هو غير نوبى » (١٦) • وعندما صار صبيا اصططحبه والده لزيارة أهله فى النوبة ، واعتاد أن يقضى فترة من أجازته بها • فكان بحاجة الى مترجم لشرح ما يستعصى عليه فى هذه البيئة الجنوبية • وما أن اختلط بأهله حتى أصبح يفهم بعض الكلمات ، كما نستشف من هذا الحوار :

- مهمد ، ذنب كا - كوهو •

فهمت ، مهمد ليس له ذنب • فوجئت بزئب تنظر الى جدتها فى لوم وتعيد قول عواضة بصوتها الرقيق :

- أيوه ، مهمد ، ذنب كا - كوهو

قلبت جدتى شفتها السفلى فى اشمزاز :

- ا م م م • فارج • فارج

أى كلامكما فارغ • ثم نظرت الى بعينها تلك النظرة التى تثير معدتى وصرخت فى :

— أمك جورباتية ، خطفت أبوك من ناسه (١٧) •
وعندما انتقلت جدته الى الشمال لعلاج عينيها ، أصبح هو المترجم
لأمه السكندرية • قالت جدته :

صباح الخير جرباتي جري •
نظرت أمي الى فقلت :

— جري معناها •• غبى •• أو عيب •• خائب تقريبا (١٨) •

وقد استعان ادريس على بهذه الوسيلة وهو يتحدث عن المدرس
الغريب عن البيئة : « مرة سأله عن معنى (هانو ادول) فافهمه أنها تعنى
الحمار الكبير •• ضحك •• ثم غضب •• وأقسم أن يفصل فراش المدرسة
أو يكسر رأسه •• » (١٩) •

وقد تكون الشخصية الغريبة عن البيئة هي القاريء نفسه ، الذي
يقدم له الكاتب نصا من بيئته • ويمنحنا أدول نموذجا طيبا لهذه الطريقة
فى مفتتح قصته القصيرة الطويلة : « زينب أو بورتى » الذى ينهج فيها
نهج المسامرة كمادة الحكاية الشعبية وهو يقدم لنا قصة من قصص السحر :
« عندنا تقسمهم ثلاثا ، (الآدمير) أى ذرية آدم ، نحن ونصفنا أشرار مثل
قابيل والنصف الآخر أخيار مثل هابيل • ثم ساكنو النهر وقاعه ، وهم
أيضا أخيار وأشرار • الطيبون منهم نسميهم (آمون نتر) ناس النهر
والأشرار نطلق عليهم (آمون دجر) قبيحو النهر • ونلفظ كلمة دجر
سريعة عنيفة لنخلص منها كأنها وباء • ولكن مهما كان شر آمون دجر ،
فهم لا يضرنا الا فردا أو اثنين من الآدمير كل بضع سنين • سواء بأخذهم
فى مياهم غرقا ، أو بالقاء عباءة الخبال عليهم فيصايون بالعبط وأحيانا
يخطفون الحل من النساء ونادرا ما يخطفون فتاة جميلة ، وان خطفوها
لا يبقونها أكثر من عدة أيام • بعكس جانب الشر فى النوع الثالث من
المكلفين ، وهم أهل التيار • أعوذ بالله أعوذ بالستار • فهم أشرار أشرار ،
كفار كفار •• » (٢٠) • وقد لجأ ادريس على الى هذه الطريقة فى مواطن
نادرة منها أسماء أطعمة البيئة ساعة العسرة : « ومن سوء حظه أنه ولد
فى عصر المجاعة • يتذكر متألما طفولته التعسة ، بات الليالى بمعدة خاوية
حين لم يجدوا حطبا للخبز ، أكل عصيدة منفرة اسمها « أمبودايس »
أو الماء المملح قوامها الماء المغلى والزيت والملح والخبز الأسود • أكل ملوحة
عفنة تعافها الكلاب يسمونها (الطركين) أكل دقة الملح
و (الكشرنجيح) •• » (٢١) •

ويستوقفنا فى نص أدول مصطلحا : « آمون نتر » بمعنى ناس
النهر ، أو أهل النهر ، و « آمون دجر » بمعنى أشرار النهر • ونفهم أن
« آمون » تعنى « النهر » • وآمون هو الاله المعبود المتجسد فى الشمس •

و « خابى » أو « هابى » - كما وردت ببعض أعمال حجاج أدول - هو النيل المعبود . ونعرف من استعمال اللغة النوبية للفظ « آمون » بمعنى « النهر » مدى تقديس النيل وتعظيمه عند أهل النوبة أو « ناس النوب » . وينبها هذا الاستعمال أيضا الى تناثر المقدرات والتراكيب الفرعونية على رقعة اللغة النوبية . و « توماس » هو اسم قرية رواية : « الكشر » . وفى حوار دار بين الكاهن الفرعونى والشخصية المجورية نعرف معنى الاسم . يقول الكاهن : « اسمها أخذ من اسمى . أنا الكاهن الذى سكن هذه الأرض ووضع بذرة تعميرها ، أنا الكاهن النوبى الفرعونى الأسمر . أنا تو - ماس . هل تعلم معنى اسمى ، اسم قريتك ؟ » . ويجيبه ساماسيب : « طبعاً . تو معناها ابن . ماس معناها الطبيب - اسم قريتنا ، ابن الطبيب » (٢٢) لكن الكاتب لا يوقفنا على معنى « ساماسيب » . ويبدو أن لهذا الاسم معنى وإنه مكون من مقطعين أيضا : « ساما » و « سيب » . وكان عبيط القرية يطلق عليه « ساما » مما أثار تساؤل ساماسيب ذات مرة . فأجابه العبيط الذى اتضح - فيما بعد - أنه حكيم من ناس النهر ، وليس عبيطاً من ناس القرية : « هنا اسمك ساما سيب . هناك اسمك ساما » (٢٣) وكان مقصد الحكيم - كما اتضح من تسلسل الأحداث - أنه يسمي ساماسيب فى الأرض ، وساماً فى أعماق النهر الذى أصر ساماسيب على الغوص اليها بحثاً عن « الكشر » .

ومن الوسائل الفنية أن يفسر الكاتب المقصود باللفظ فى موضع آخر ، شريطة أن يأتى التفسير بطريقة طبيعية لا افتئات فيها . . . أو أن نفهم المعنى من خلال التمازج . . . وقد لجأ أدول الى هذه الوسيلة فى الحوار الذى دار بين « فاطم زين الدين » وولدها « ساماسيب » . وإن كنا لم نفهم المعنى تحديدا فقد أحسسنا به .

— . . . لقد ضربتني بشقفة فخار فشقت جبهتي .

— آى - نوبى - سبه .

هبت واقفة فى فزع . انحنى عليه . مدت أصابعها الى جبهته
فتسالم .

.....

— . . . جذبتها من ضفائرها وقبلتها على خدها .

— آيو و . . آيو .

ضربته فاطم على صدره غاضبة وهو يضحك . . .

.....

- على فكرة عندما سأتزوجها سوف لا تكونى فى هذا البيت .
— وى وى وى . سستطردنى من بيتى يا ولد (٢٤) .

والملاحظ أنه العبارة الأخيرة تبدأ بأصوات لا تشكل جملة أو حتى مفردة ، وإنما تعبر عن حالة كالأصوات المستعملة في كل لغة للتعبير عن الانفعالات المختلفة . والكاتب مولع باستخدام أسماء الأصوات . وقد توسع في استخدامها بقصة : « زينب أوبرتي » . واعتمده عليها اعتمادا أساسيا بقصة : « ليالي المسك العتيقة » . والقصة الأولى يرويها راويان . الأول هو الكاتب . والثاني - الذي ينطلق من بطن الأول - هو الجد « هولا » أو المرحوم هولا الذي عاصر الأحداث صبييا . وعاش طوال مائة فيضان وعشرة . وفي التاسعة والتسعين لم يعد هناك ما يشغله سوى التمدد تحت شجرة دوم شبت معه . ويشيع في هذه القصة جو المسامرة العذب وما يتطلبه من مؤثرات صوتية يتفنن فيها الحكاؤون والحكماء الأوائل ، وخاصة جلداتنا وأمهاتنا .

فى شهر « طوبة » عمّت البلاد موجة برد رهيبه : « البرد صار قارصا قارصا • أصابنا برعشة مستديمة • حتى ان كلنا خاصة فى أول وآخر النهار وطوال الليل كانت أسناننا تصطك • كلنا كنا نكتك تك تك تك • كلامنا يختلط بالتكتكة فلم نفهم حديث بعضنا الا بعد أسابيع من الخبرة • يحاول أحدهم أن يلقي تحية الصباح فتخرج كلماته هكذا : • •

وأرادت زينب أوبورتى - مستعينة بكتاب جدهم الكبير الساحر الشرير « همزين » - ربط ذكور القرية • وبلدات يابن ابن عمها - شيخ الخفر - الذى حطم أبوه تقاليد العشيرة وتركها ولم يسترها بالزواج منه • وما أن دخل شيخ الخفر على أصغر زوجاته وأحدثهن حتى سمعت

تحت السقيفة أجلس وجلى الأهل • القلق نصل مثلج فى القلب • •
الرجال المجربون يشجعوننى بكلام معاد • • لا تقلق • • تلك آلام أول
ولادة • • حالا ستكون أباً يا ابن زبيدة • • • • ولا تنتهى قبل سماع
أحلى النغمات : « واء • • واء • • واء » • وبين البداية والنهاية تتداعى
الذكريات الجميلة : « تووم - تاك » • انه صوت الدفوف ، والشباب
يسخنونها ويجربونها • وفى ليلة فرح غازل « صالحة » • وتعجب
أمامها فى كل عرس ورقص وغنى لها موال « البرتجان نهدك مدرم » • •
« فصدرها عجيب مريب • يخبلى بالرجرجة • يسهدنى ليلا ولا يريحنى
نهارا » •

ويعود صوت الدفوف الساخر ليسيطر على اللحظة ، ويدوى مع
قلبه : « تووم - تك • • تووم - تاك • • تووم - تاك • • تووم - تاك » •
ويختلط بصوت صراخ الزوجة : « ويبيك • • • ويبيك • • • ويبيك • • •
وتحملة الذكريات الى أيام الطفولة • ويصدرها بهذه الأصوات : « هووى • •
هووى • • • هووى » التى تشمل نداءات الأطفال لبعضهم البعض
« فووزية هووى ، بنيامين هووى ، صالحة هووى ، ابن زبيدة هووى ،
بنين وبنات يعدونه على رمال ناعمة لامعة • « نحصى ألوان النيل الساحر •
من فوق الجبل يمتد ملتفا فى زرقة السماء ، أجزاء منه صفائح فضية
تعكس شعاع الشمس • تقترب منه هابطين • يغرق لونه الى درجات من
الرصاص المتداخل - نجرى اليه فى شريط الخضرة ، ينقلب الى غرين
بنى • نسبح فيه عرايا • نجده شفافا نقيا • الله عليك يا نيل ! يا بحر
النيل ! » •

كل مقطع يصدره فنانونا الجنوبي الأصيل بالأصوات ، وينهيه
بالأصوات • وتأتى وشوشة شواشى الذرة وأغصان الشجر وسعف النخيل
المبارك وشوشة موجات النيل : « ىى ش ش ش • • ىى بن بن بن • • •
ىى ش ش ش • • وتمر الفيضانات سريعة سعيده • تزغرد النساء
لسباطات البلح المنير • وفى العشيات المقمرة ، يكون وسط اترايه صبيان
مفتونون باخضرار شواربهم • تحت شجرتى الدوم يجلسون • يغنون
مواويل (أسمر اللونا) يتغزلون فى سماحة وجه الجيبية السمراء •
والبنات يجلسن - عن قرب - تحت الجميزة الساقمة ، عذارى مشوقات
هائمات مع دقات الدف الحانى • كل منهن تظن أن المواويل لها • • لها
وحدها •

وكما يحس فنانونا بالأصوات احساسا طازجا فريدا ، فانه يحس
بالكلمة نفس الاحساس • • بالكلمة على استقلال • • وبالحرف كل حرف

وكما تأثرت اللغة النوبية باللغات الفرعونية ومنها القبطية ، فقد تأثرت - بالضرورة - باللغة العربية والمعتقد الاسلامى . فاسم فتاة قصة : « الرحيل الى ناس النهر » أشأ آشرى ، ويعنى : عائشة الجميلة . ونزعم أن الجمال فى اللغة النوبية مشتق من العيش فى اللغة العربية . والعيش هو الحياة . اذن ، فالجمال النوبى هو الحياة . كما عبرت اللغة النوبية عن الرب بالنور فى لفظه العربى . فمعنى « وونور » بالنوبية هو « يارب » بالعربية . وقد اختتم الكاتب بهذا النداء وترجمته روايته : « ثنى ساماسيب ساقيه . جذعه مال للأمام ويداه للخلف صاح .. وونور .. يارب .. قفز فى الهامبول » (٣١) وقد يكون لمعنى آشرى مغزى دينى أيضا باعتبار أن عائشة رضى الله عنها كانت أحب زوجات رسول الله الى قلبه . وقد أوصانا أن نأخذ ديننا عن « هذه الحمراء » . وهو رأى يحتمل الجدل .

وكما أن لدينا لغة نوبية ، فإن لدينا أيضا لهجة نوبية تنطق بها العربية ، وتنتشر على رقعتها المفردات النوبية ، وأهم ما يميزها - على قدر علمنا - ابدال بعض الحروف مثل نطق الحاء هاء ، والعين همزة . وهذا ما جعلنا نأخذ على ادريس على كتابة الكلمات النوبية دون مراعاة مقتضياتها ، فهو يقول - كما سبق أن ذكرنا - عدل وعديلة وليس أديل وأديلا بمعنى محترم ومع السلامة . ومن مميزات اللهجة النوبية عكس ضمائر المذكر والمؤنث ، أى تأنيث المذكر وتذكير المؤنث . ورد فى : « أدिला جدتى » .. « يونس .. ينال أيوه . كمان أخوها راضى ضربتك ؟ ينال أبوه هى كمان » (٣٢) وتطور اللهجة النوبية يبدل الى النطق العربى كما نفهم من العبارة التالية من قصة : « زينب أوبورتى » . يقول الجد هولا : وهكذا من الباب للطلق لعنته هو وأمه (هيجيه) أى خديجة كما تنطقونها الآن بتحاريقكم » (٣٣) .

وإذا انتقلنا الى اللغة العربية ، فسوف نلاحظ أن لهذه البيئة مفرداتها الخاصة . وأحسب أنها انتقلت إليها من جنوب الصعيد . فهم يقولون : « ناس » لا « أهل » وللكاتب - كم سبق أن ذكرنا - قصة قصيرة بعنوان : « الرحيل الى ناس النهر » . ولكى نحس بهذه المفردة احساس أهلها أو ناسها بها ننقل فقرة من هذه القصة يتنوع فيها العزف على المفردة الى حد ما : « جدتك أشأ آشرى كان قلبها شغوقا بناس النهر . هورت الجلوس على الضفة . تشرد ناظرة فى الماء السلسال ودائما كنت أسمعها تناجى ناس النهر . وعندما أحذرهما من شغفها بهم .. تبسم قائلة : كورتى .. أختى المحبة .. لا تخافى .. ناس النهر سالمون .. كورتى .. لا تفشى سرى يا كورتى .. وفى الفجر بعيدا عن أعين ناس البلد تنزع أشأ

ملابسها ٠٠ تنزلق في الهامبول وتسبح برفق ضاحكة ، يتهادى عودها
 الحلو مع الأمواج الحانية ٠٠ تميل الى الشاطئ وتهمس في أذني ٠٠ رمال
 القاع طرية ٠٠ لينة ٠٠ لا يعكرها عدو ذئب ولا سعي عقرب ولا زحف
 طريشة عمياء ٠٠ كورتى ٠٠ يوما سيشف لي غطاء النهر مثل ملاء بيضاء
 ينطوى على سرير العنجريه ويكشف عن باطنه وناسه الطيبين « (٣٤)
 لكننا لم نعرف السبب في استعمال « ناس » مع « ناس النهر » و « ناس
 النهر » مثلك ، واستعمال « أهل » مع « أهل التيار » الاشرار !! ٠٠

الهوامش :

- (١) حجاج حسن أدول ، الكشر ، نشر وكالة مصر للصحافة والاعلان ، ١٩٩٣
- (٢) جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١٣
- (٣) ادريس على ، دنقلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣
- (٤) المرجع السابق ، ص ٤٤
- (٥) المرجع السابق ، ص ٤٩
- (٦) المرجع السابق ، ص ٦٠
- (٧) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١
- (٨) المرجع السابق ، ص ٧٢
- (٩) الكشر ، مرجع سابق ، ص ١٢
- (١٠) حجاج حسن أدول ، ليالى المسك العتيقة ، نشر الحضارة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩
- (١١) المرجع السابق ، ص ٢٢
- (١٢) ليلى العثمان ، الحب له صور ، دار الشروق ، ١٩٨٧
- (١٣) ليلى العثمان ، فتحة تختار موتها ، دار الشروق ، ١٩٨٧
- (١٤) عبد الوهاب الأسواني ، سلمى الاسوانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠
- (١٥) راجع مقالنا : فن القص عند عبد الوهاب الأسواني ، ابداع ، ديسمبر ١٩٨٦
- (١٦) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٢٣
- (١٧) المرجع السابق ، ص ٢٧
- (١٨) المرجع السابق ، ص ٤٩
- (١٩) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٤٩
- (٢٠) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٧٢
- (٢١) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٢٣
- (٢٢) الكشر ، مرجع سابق ، ص ٩٩
- (٢٣) المرجع السابق ، ص ٣٠
- (٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٧

- (٢٥) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٨٢
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٧٥
- (٢٧) المرجع السابق ، ص ٧٧
- (٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٨
- (٢٩) دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٣٩
- (٣٠) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، من ص ٥٨ الى ص ٦٩
- (٣١) الكثر ، مرجع سابق ، ص ١١٨
- (٣٢) ليالى المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٣٩
- (٣٣) المرجع السابق ، ص ٨٠
- (٣٤) المرجع السابق ، ص ٧

الظواهر الفلكلورية في قصص ليلى العثمان

تتمتع ليلى العثمان بجرأة لا ابتذال فيها ، وصراحة لا حدود أو قيود لها ، لأنها كاتبة صاحبة رسالة • ورسالتها واضحة الهدف ، محددة الأبعاد • تصبها في قالب فني يسعى الى التنويع والتجريب ، بالقدر الذي لا يطمس معالم العمل ، وإنما يزيده عمقا وتأثيرا • انها زرقاء اليمامة في بلادها • وسفيرة بلادها - بالفن الرفيع - في كافة الاقطار والأمصار • ويتميز فننا بالأداء الدرامي ، والحبكة المثيرة للمشاهدة • كما تتدفق صورها في شاعرية ، وقدرة على التخيل ، وتمكن من اللغة ، يجعلها تبحث عن اللقطة الموحية لا اللفظة المعتمدة رسميا • ومن ثم تتلأأ في ثنايا أعمالها المفردات البيئية •

ولأن قصصها قد عرفت طريقها الى كافة البلدان العربية ، عن طريق المجلات الثقافية ، مثل : « العربي » و « ابداع » و « الدوحة » ، المأسوف على شبابها ، فلقد حرصت على ترجمة بعض المفردات الشعبية بالهامش • بيد أنها تركت غالبيتها دون ايضاح ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها ، فلم نفهم معنى : « الطرثوث » بقصة : « الصرخة في فم الشعبان » حينما فانت الأم التي يداومها الكابوس في اليقظة ، رغم محاولات ابنتها للتسوية عنها : « داخل صدري تنبت تعاويد كنت قد نسيتها منذ غابت حكايات جارتنا المسائية •• حول « منقل » الفحم •• ورائحة « الطرثوث » تفوح •• وربما يكون ثمرة مثل « أبي فزوة » (القسطل) • وفي قصة : « الكبسة » تصور الكاتبة الباصرة في تصوير الأجواء جو الغرفة الذي كانت تعيشه الأسرة الثانية قبل « الكبسة » فتقول : « من العرفة نفوح رائحة » « النفاس » حلبة •• رشاد •• و « حسو » • وتنبهنا الكاتبة في الهامش الى أن « الحسو » دواء خاص للنفساء ، لكنها لا تعنى بإيقافنا على معنى « الرشاد » • وحيداً لو قام غيرها من الرحالة الملمين باللهجات بهذه المهمة بمساعدتها وتحت اشرافها •

وعلى أى حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية من سياقها ، لأن أهمها قيام الشخصوس بالأفعال أو استعمالهم للأدوات ذات الأسماء المحلية •

وقد استأثر : « الملمص » بعنوان إحدى القصص بجموعة : « الحب له صور » .
وقد فهمنا من السياق أنه مجموعة من الحبال المضفرة على هيئة شبكة في
آخرها لاستعماله في اخراج الدلاء الساقطة في الآبار ، ثم عرفته الكاتبة
بقصة : « وحده الظل يبقى » بجموعة : « فتحية تختار موتها » بأنه :
« أداة معقوفة تستخدم لاجراج الدلو من البئر » . وفي هذه القصة الأخيرة
استعملت الفعل : « زعب » لأول مرة عندما انزلق أحد الصبية في حفرة
طينية ولم يستطع الخروج منها ، فسحب صاحبه « غترته » وعلها اليه
قائلا : « أمسك بها جيدا » وسوف نزعبك .. هيا » . ففهمنا أن
« الزعب » هو « الرفع » أو « الشد » أو « الجذب » أو « الجبد » على
القلب أو « الانتشال » . لكنها عندما استعملته للمرة الثانية في رفع
الماء : « انفلت الى بركة الماء في الحوش يزعب منها ويصب على النار » .
اقتصر معناه على « الرفع » ونخال أن « البركة » في العامية الكويتية هي
« البئر » غير العميقة . وأن « غرشة » الماء آنية من الفخار مثل « القلة » .
و « القصبول » جريدة النخل . و « البقشة » هي « البقجة » و « الحوطة »
البستان . و « الليوان » الايوان .

وبعض الترجمات الواردة بالهامش لم تكن بحاجة اليها ، مثل :
« المسبح : الحمام » و « الجاثوم : الكابوس » و « مو : ليس » أو « مثن »
بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شيء » و « المفلح » : « غطاء الرأس » .
فبعد الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تفجر البترول لم تعد هذه المفردات
غريبة على المشرق العربي كله . و « المفلح » في العامية المصرية هو
« التلحية » أو « التلحية » بالحاء في بعض البلدان . لكن ليلي العثمان
تقصرها على المرأة في قصة : « الطاسة » بجموعة : « الحب له صور »
اذ تقول : « غطاء رأس المرأة » . ثم تصبغه باللون الأسود وتخص به
كبيرات السن بقصة : « زهرة تلخل الحي » بجموعة : « فتحية تختار
موتها » اذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » .
ومعنى « الكبسة » كما ذكرت : « الهجمة فجأة » . وقد أصبحت في
العامية المصرية ذات مدلولين ، أولاها : الهجمة الشرطية وما شابها
وثانيها : احراج الآخر وحبس دمه . فيقولون : « واحد انكبس » ،
دمه انحبس » . وهو تخريج من المعنى الأول . أما في قصة : « الكبسة »
فقد أصبحت تعني زيارة المرأة النفساء المفاجئة لغرض خرافى أو لفل
سحرى . ولهذا فقد استعانت الكاتبة بكتاب : « مع ذكرياتنا الكويتية »
لأيوب حسين في تفسيرها . فنقلت عنه أن « المكابس » الذين يكثرون
كبس بيوت الناس . و « المكبس » من يقتحم بيوت الناس « فيكبسهم » .
كذلك لم تكن بحاجة الى شرح المفردات العربية التي لم تتغير
مدلولاتها . مثل الفعل : « طاح » ومن استعمالاته : سقط وهلك . و « البرمة »

وهي القدر • و « الزبيل » وهو الزمبيل • وقد عرفت « العبدية » بأنها :
« خادمة مملوكة » والأدق أن نقول « أمة » •

وشروحها لم تكن - في بعض الأحيان - شافية • ففي قصة :
« الكبسة » تأتي اللالة البدوية لتعرض بضاعتها : « بخور •• حلتيت ••
ديرم •• علك بصرى » فتعرف الكاتبة الأنواع الثلاثة الأخيرة بقولها :
« أشياء تستخدم قديما » • ونحن نعرف أن « العلك » هو الذي يمضغ •
ومازال يمضغ حتى الآن • فهو : « اللبان » أو « اللادن » كما يسمى
في بعض الأقطار ومنها مصر • أما « الحلتيت » و « الديرم » فلا نعرفهما •
وان كنا نستطيع أن نضمهما إلى العطارة مثل البخور والعلك • وعرفت
« العصيدة » و « القبوط » بأنهما : « طعام يصنع خصيصا للمرأة
النفساء وتكثر فيها الحلبة » • وهو تعريف غير كاف • ويختلف معنى
« العصيدة » هنا عن معناها في العامية المصرية ، وان وجدت في صورتها
التي تقدم للنفساء أيضا وتصنع من العسل الأسود والسمن والحلبة
والحيز • لكن لها صورة أخرى في الصعيد والوجه البحري • وفي قصة
« وحدة الظل يبقى » تعرف « الكدو » بأنها « الأجيلة » ونحن لا نعرف معنى
الأخيرة أيضا • وان فهمنا من السياق أنها « النرجيلة » • إذ أن لها خرطومًا
وفوقها يرقد الجمر : « يقال أن محيسن ذات مرة عبث بخرطوم الكدو
فانزلت جمرة •• » •



أما ألعاب الأطفال التي استضافتها قصة : « الاشاعة » وهي :
« اللقصة » و « الليبة » و « عما كور طاح في التنور » و « أحدية ••
أبدية » • وقصة : « وحدة الظل يبقى » وهي : « التيلة » • فان على النقد
القيام بمهمة شرحها ، مع ما يقتضيه ذلك من اتصال بالبيئة الكويتية •
وذلك لاتحاد الألعاب في البلدان العربية وإن اختلفت مسمياتها • وسوف
نشعر بمتعة أكبر أثناء تنويع العمل ، لو وقفنا عليها ، وقارناها بقريناتها
في الأقطار الأخرى • كما يحقق ذلك - من جهة أخرى - فوائد جمة
للمهتمين بالفنون الشعبية عن طريق الدراسة المقارنة • إذ أن الدراسات
الجادة سوف تفصح عن أسباب النقص والزيادة في النص أو الحركة
المصاحبة ومدى اتصالها بالبيئة •

لعبة : « أحدية •• أبدية » مثلا هي نفس لعبة : « حادي بادى »
التي يعرفها الأطفال المصريون • ونصها : « حادي بادى •• سيدى محمد ••
البغدادى •• شاله وحطه •• كله على دى » • وهي في النص الكويتي -

كما أثبتته القصة - « أحذية أبدية .. ناصردية .. حط الكور على التنور
 .. يا قناص .. قوم اقنص .. شبط خيلك شبطها .. باب الحنة وباب
 الشام .. مريت على غرابين .. يأكلون سحتين .. قلت ياعمى يا بوحسين
 .. كم يوم على رمضان .. سبعة أيام والتمام .. وحاديها .. وباديها ..
 واضرب الخيل معاديها .. خرجه برجة طلحت بالمناى .. قالت : تش » .

كما تصاحبها طقوس أكثر تعقيدا . ففي القصة يتخلق الأطفال
 وتمتد أكفهم وترص ، ثم ينحنون حتى تكاد رؤسهم المتقاربة أن تصطدم
 ببعضها البعض . ويلدغ أحدهم بسنابته داخل فمه ، ثم يقفز بها من كف
 الى كف بحركة دائرية وهو يردد كلمات الأغنية . ومع نهايتها : « تش »
 تكون السبابة قد استقرت على آخر كف . ونبدأ - كما تقول القصة -
 المساومة : « تريد قرصة الحية .. أو العقرب ؟ » .



وتلك الألعاب تجرنا الى الحديث عن الاختلافات بين الحكايا
 الخرافية والحكايا الشعبية فى الوطن العربى . وتمدنا قصة : « لعبة
 فى الليل » بكانن من تلك الكائنات التى جبلنا على تخويف أطفالنا بها .
 فاذا كان هناك : « أمنا الغولة » و « أم الشعور » و « النداهة » . فعلى
 هذه القصة نجد كائنا لا يختلف عنها فى أغراضه ، وإن اختلف نى
 التسمية المستمدة من صفاته الجسمية : « أم السعف والليف » ويخيل
 الينا أن هذه الشخصية المتخيلة قد نبتت من مشاهدة النخيل فى ليل
 الصحارى . فاذا كان قيظ الظهيرة بحرارته الخائفة قد جعلنا نعيش
 الفزع فى عز الظهر بصحبة المردة والعفاريت والجن والشياطين . وكانت
 هذه الأشكال التى عرفها العرب أكثر من غيرهم من شعوب العالم ، ليس
 مردها الخيال الطليق أو الأحلام ، وإنما تتضمن واقعا خاصا معيشا . فان
 الأحلام والكوابيس تأتى فى الليل . لكننا لا يجب أن نفصل بين موضوعات
 الحلم وموضوعات الواقع المعيش فصلا تاما . وقد ذكر العالم السويدي
 جونر جرانبرج فى عمل له عن أشباح الغابة فى التراث الشعبى المتأخر أن
 المناطق التى تسيطر عليها اقتصاديات الغابات . ولا يعيش فيها سوى
 قاطعى الأخشاب وحارقي الفحم والصيادين . يظهر شبح الغابة بها متحذا
 صورة امرأة جميلة شابة ، وإن بدت قبيحة من الخلف . أما النسوة
 الحلابات فى الغابة فيظهر لهن فى شكل ذكر . ويقول جرانبرج ان الوحدة
 والأفكار الشهوانية التى طال كبته تتراح الى هذه التصورات . ونحن
 نستطيع أن نفسر « النداهة » و « أم السعف والليف » وغيرهما على هدى
 من هذا التفسير . وإذا كانت امرأة الغابة تصور فى شكل شجرة غريبة

التكوين أو مختفية من ورائها ، فان « أم السعف والليف » تصور في شكل نخلة .

والكاتبة تسميها في البداية : « أم السعف والليف » ثم تسميها في مسار القصة : « الساحر » لا « الساحرة » . وهي تنتقل من التذير الى التأنيت لغاية تنغيها ، وهي مضاجعة الساحر لامرأة ، لا الرجل لأم السعف والليف . ينتصب الساحر حقيقة أمام عين الطفلة . ولكنه ليس الساحر المتعارف عليه ، وانما ساحر مصطنع . فلقد اعتادت زوجة الأب أن تخيف الطفلين بالساحر ، حتى تتمكن من لقاء عشيقها على السطح في غيبة الأب : « الجسد القادم من مغارة الدرج يرتفع . . يستطيل . . ينتصب أخيرا كاملا . . ثم يمشى بحذر شديد . . لا يؤذ قوة حدثتها عنها زوجة أبيها . . تتأمل أكثر . . الرأس كراسها . . الجسد جسد لا يختلف عن جسد والدها . . الا أنه أكثر شبها !! الذراعان فقط مختلفتان . . هما جناحان ! لكن حفيفهما كلما خطت الأقدام خطوة لا يدل على أنهما جناحا طائر . . فهي تعرف حفيف الأجنحة حين يتطاير حمام الجيران . . أو حين يحلق أبو حقب مطاردا الحمام . . هاهما الجناحان . . مستطيلات من « السعف » تلتصق بعشوائية على النراعين . الجسد يمشى ، يدنو من الباب الموارب . الذي يفصل ما بين سطوحهما وسطح أبيها وزوجته . . اليد الطويلة تمتد . . تدفع الباب الموارب . يدخل بخفة . . وتخشى الصبية أن يصيب الساحر زوجة أبيها بسوء ، فتتسحب الى الباب المغاصل ، وتنصت : « لا تسمع شيئا . . لا صوت ينبىء بصير أسنان تمزق اللحم . . ولا آهة توجع . . ولا حركة مقاومة . تدفع الباب بحذر ! وتقع عينها على أجنحة السعف ملقاة على الأرض . . يدور شيء في رأسها وهي تشاهد الساحر يشارك زوجة أبيها الفراش . . طنين هادر . . وسؤال يتجرا ويلح : ترى : ما هذه اللعبة الليلية التي يمارسها الساحر مع زوجة أبيها ؟ » . ما ضير الكاتبة لو كانت قد تركت الشبح انثى في مخيلة الطفلة ؟ ان ذلك لن يؤثر في فهمها للأمور ، وسوف تتفاهم الخدعة به .

الهم الأول لهذه القصة هو : « التطهير » وذلك بكشف تحايلات هذه المرأة لملاقة صديقها ، غير عابئة بما يصيب الصغار من الرعب ، وما يترتب على ذلك من ترسبات تصاحبهم طيلة حياتهم . وقد أشارت الكاتبة الى هذه الترسبات بقصة : « الصرخة في فم الشعبان » الكابوسية ، حينما نبئت في صدر الأم التعاويذ التي كانت قد نسيته منذ غابت حكايات جارتها . وفي عبارة موجزة موحية تشير الكاتبة بقصة : « لعبة في الليل » الى أن الصديق كان أكثر شبها من والدها لغاية اجتماعية . أما الهم الثاني

فهو : « التنوير » بزحزحة الخرافة عن كواهلنا . يبدو أن الصبية الكبيرة مرت بنفس التجربة ، وانتهت بكشف سر زوجة أبيها . ومن ثم فهي ترجع الأحداث التي تنسب الى زائر الليل الى أسبابها الحقيقية أو المحتملة . فالقطة هي التي قتلت حمام جارهم . وعندما تحاول الصغرى التماهى في ذكر الأمثلة يحتد صوت الكبرى : « ستقولين وبركة الماء التي جفت ! فأقول لك ان الماء يتشرب في الرمل . ستقولين عن القدور التي لا نجدها ! فأؤكد لك أن زوجة أبي تعطيها لأهلها . . . و . . ستقولين كثيرا مما تسمعين . . وأقول لك انه هراء . . وأكاذيب » . وماذا عن الأجنحة والظلال ؟ . . تقول الكبرى : « في الليل تكثر الخفافيش » ثم تنهى استطرادات أختها التي ركبها الرعب : « لكنك عطشانة . . وسأحضر لك . . ستشربين وتنامين ولن تفكرى بعد فيما تقوله هذه المرأة » .

وتدور قصة : « الاشاعة » حول هذا المعنى ، وان حاول العنوان تعميمه ، ليشمل كل ما يطلق من شائعات . وفي قصة : « حين تبكي المدن » . . ومن أجل التنوير أيضا تتعرض الكاتبة لمذيعات السحر لتفضيح أباطيلهن . فبعد مآزحات ومداعبات تصارح الصبية الصبي ببراءة عن حقيقة محتويات « البقشة » التي تحملها : « أمي تعمل السحر لبيت جيرانكم . . ولكل من يطلب منها : تبول في الزجاجات وتوهم النساء أن هذا دهان . . اذا دهنت الواحدة منهن صلابس زوجها في غيبته لا تنشغلان بامرأة سواها . . ولا يسمع لكلام الناس عنها . . ولا يتفوه على زوجته بكلمة تجرح مشاعرهما . . » . وكما استعانت بالسحر فهي تستعين بالطب الشعبي بقصة : « ويبقى الظل وحده » . فعندما سقطت الجمرة على عين محيسن فاحترق جزء من جفنه : « حملوه الى « أبو فاضل » الذي كور عجينة ذات رائحة غريبة وضغطها على عينه وربطها . وأمرهم ألا يفتحوها وأن يعودوا به بعد أسبوع ليفكها بنفسه . وفي الموعد المحدد رفع أبو فاضل الرباط . فبكت عين محيسن « مشبونة » لا يكاد يفتح جفنها » .

ولا نستطيع أن نفصل في أصول الحكايا الشعبية والخرافية بين الموضوعات الدينية والموضوعات التي تنشأ عن العادات . فنحن مع القائلين بأن العادات قد نشأت عن أصل ديني ، ثم بهت الأصل وبقيت العادة . ومن تلك العادات أو المعتقدات أن سقوط النعل على الآخر عفوا معناه السفر . وأن وضع حجر على حجر معناه استمرار الشجار . فيقولون في بعض البلدان المصرية : « طوبة على طوبة ، خلى الشكلة منصوبة » . وفي قصة : « على سفر » كانت الأم تحرص على ألا يركب نعلا الأب واحدا فوق الآخر لأنها تكره بعده عنها . ويكون السفر في هذه المرة هو الرحيل

الأبدي : « وعلى السجادة ذات الشعر » الموهير » يرتاح نعاله جلد التمساح
 .. واحد فوق الآخر » .

وتصب الكاتبة جام غضبها على هذه المعتقدات والمعارف ، وعلى العادات والتقاليد ، ففي باريس تتذكر ما أثير حول زواج البنت من البلدان العربية الأخرى . وقد كتبت أحدهن تعترض على هذا الظلم ، وتذكر بأن بعض الشابات تزوجن « أجانب » لارتبطن بهم صلة دم أو دين . وجاء الرد في عدد آخر مفاجئاً إذ كتب أحدهم يقول : « ان مثل هذا الزواج يعتبر مكسباً فقد دخل الزوج الى حظيرة الاسلام » . وتعقب الشخصية الأولى على هذا الرأي بقولها : « يا للسخرية ! يا للتقاليد الثلجية ، وهذه الأفكار المترسبة في الظلام . كم هي بحاجة لمشاغل تذيبها ، تحرقها وتفتح في أرضها زهور جديدة وحين ارتفعت بها الطائرة ، وودعت أرض الوطن ، كانت تصاحبها الوصايا والتحذيرات والتذكير بالتقاليد المبطن بما يشبه التهديد الرقيق والوعيد . و « هأنذا .. أنزع تحت المطر البارد بعد أن تركت النار في الصحراء تلتهب ، حملت طموحي الى بلد الحرية بلد الأحلام . فهل حرام أن نحلم ؟ أن نغادر القمقم المعلق الذي زرعونا داخله محارات يخشون عليها أن ترى النور ؟ أن تراها عين غريبة فتفتحها وتحبها وتكسر التقاليد ! كم أكره هذه الكلمة ، وحين كررها أخى تمنيت لو تنعدم من قاموس حياتنا التي غادرتها لأبدأ حياة جديدة » .

الكتابة عن الطين

تاريخ مصر هو تاريخ فلاح مصر • وتاريخ فلاح مصر هو تاريخ العيش الدائم للأرض • فمصر - كغيرها من الدول الشرقية الممتدة من الصحراء الكبرى إلى الهضبة الآسيوية الصينية الوسطى - لم تعرف الملكية الفردية للأرض إلا في فترات قليلة نادرة من تاريخها الطويل الحافل ، لاعتماد الزراعة بها - كما اكتشف آدم سميث - على الرى الاصطناعى الواسع مما أدى إلى احتكار الحكومات المركزية للأرض • وهنا مفتاح الشرق كله كما يقول كارل ماركس • هنا يوجد تاريخه السياسى والدينى • ومع ذلك • • فمعظم الذين كتبوا عن « الطين » لم يكونوا من « شيالين الطين » • كانوا من أبناء الطبقة المتوسطة ، فأطلوا عليه من الخارج اطلالة المتفرج ، أو من عل اطلالة المتعاطف • ولهذا تحول الفلاح المصرى فى أيديهم إلى عود حطب هش « مخوخ » لا يعرف عصارة الحياة ، حتى لو تمنوا قضايا ، هذا برواية : « زينب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، وليس انتها ، برواية : « الأرض » (١٩٥٥) لعبد الرحمن الشرقاوى •

كنت قد قرأت قصص روميش التى نشرها بمجلة « المجلة » : « النشيد من الأفق الغربى » (١٩٦٧) • • « كل شئ حقيقة » (١٩٦٨) • « الليل • • الرحم » (١٩٦٩) • • وتخللته جنديا من جنود معركة « التل الكبير » استطاع أن يتخفى فترة من الزمن شأن عبد الله نديم ، ويعود من جديده ليكتب بالفأس والبندقية ، صفحات مروية بالشادوف والساقية عن طغيان « السلطة » وبطشها بماء أحمر قان هو ماء الحياة • • هذه السلطة التى اختطفت زهرة شبابنا أبان الحرب العالمية الأولى لتمهيد الطرق لجنود الامبراطورية العظمى ومد خطوط السكك الحديدية التى تربط جنوب الشام بشماله • كانت تجربة : « النشيد من الأفق الغربى » تجربة صادقة وعميقة • كانت تجربته الخاصة جلت باعتبارها فلاحا مصريا تعمل داخله تجارب أسلافه عبر آلاف السنين ، وتستدعى كل العذابات المصرية منذ ما قبل تعذيب الرومان للأقباط بالزيت المغلى حتى حفر قناة السويس •

ما أن شاهدت روميش حتى هالنى أنه لا يختلف كثيرا عن الصورة التى تخيلتها له بعد قراءة قصصه • كان ذا جبهة عريضة ينقصها الطربوش المزحج قليلا إلى الخلف ليقبض عليه وينفى إلى سيلان • وكان بنيانه

كأنه جدار صنع من اللبن .. جدار فى دار عم الوهيدى الكبير ، أو الواد سليمان بن عم جرجس النحال .. ونفذت مخيلتى من خلال حداثته المفلطح الضخم الى قسمين ذات شقوق ، عميقة كالأرض الشراقي التى تتعرض للشمس لتقتل ما يختبئ داخلها من ديدان وحشرات حقلية استعدادا لماء الفيضان ، وثعابين السمك التى تفضل طريقها فيلتقطها الصببية فى فرح . فى قصته : « كل شيء حقيقة » يصف قدما من هذه الأقدام فيقول : « باطن قدمه لا تستطيع أن تحدد ما اذا كانت مغسولة أو مغطاة بطبقة من الطين .. على أن هذا الطين - على فرض وجوده - لم يعد طينا .. انه طين تألف مع الجسد الحى .. أخذ منه وأعطاه .. خضع الجسد والطين فى القدم لمتطلبات المشى والجرى على الشوك والتراب ساخنا يحرق فى الظهيرة وباردا يرفج فى الشتاء .. فى بطن القدم شقوق .. فى الشق الواحد تخفى اصبع طفل .. »

وعندما أتيح لى قراءة كافة قصصه التى نشرها فى : « الحقائق » و « روز اليوسف » و « الكاتب » و « القصة » و « المساء » .. منذ عام ١٩٥٩ الذى نشرت خلاله : « فرح سلامة » وعام ١٩٦٠ الذى نشرت خلاله : « الليلة الجاية » لاحظت أواصر قبرى عديدة تربط بينه وبين خطيب الثورة العرابية .

فى حوارية : « الفلاح والمرابى » يقول عبد الله نديم : « احتاج أحد الزراع لاستئذنة مائة جنيه فقصد أحد التجار وطلب منه المبلغ فجرت بينهما هذه الحكاية بحضور أحد النبهاء :

— عاوز ميت جنيه بالفرط ياسيدى .

— فرط المائة عشرون كل سنة ..

— اعمل الى عمله .

— شيل عشرين من المائة تبقى كام ؟

— هو أنا كاتب ؟ .. شوف يفضل كام .

— يبقى سبعين !

— يدوب كده !

— دلوقت صار لى مائة جنيه ضم عليهم عشرين واكتب الكمبيالة .

— اكتب وخد الختم أهو ..

وتسلم الفلاح سبعين جنيها ٠٠ وعندما جاء وقت المحصول قدمه للتاجر ، الذي أعاد طريقته في الحساب فإذا بالفلاح أصبح مدينا للتاجر بمئتين وعشرة ونصف جنية !

ويلق المرابي على عتاب النبيه له بقوله :

ـ « ياخيبي الزارع خمار » .

في قصة : « فرح سلامة » ـ وهي أول قصة تنشر لمحمد روميـش ـ يتفق عم منصور مع امام المسجد على بيع قنطار ونصف قطن بالأجل . ويستغل امام المسجد الفلاح الساذج فلا يمنحه سوى ثمن قنطار واحد ويحصل منه على تعهد بتسليمه قنطارين ، وعلى عقد شركة في الجاموسة ضمنا لسداد الدين ، أو كما قال الشيخ : « من باب الاحتراس » . ويكرر المؤلف الحدث مرتين أخريين . وفي المرة الثانية يفاجئه ابن العمدة المرابي أيضا . بأنه يعرف كل شيء ، وأن الجاموسة لم تعد ملكه . وعندما يحاول عم منصور أن يقنعه بأن ذلك لم يكن بيعا ، وإنما هو شيء « من باب الاحتراس » يواجهه ابن العمدة بالحقيقة : « احتراس ايه ياخمار ، هو المحاكم عارفة احتراس والا ما احتراس » . ثم يتكرر معه نفس ما حدث لعم منصور مع شيخ الجامع :

ـ أنت عايز تبيع قنطارين قطن صيفي ؟

ـ أيوه ياسيدي ٠٠ قنطار ونص قنطار .

ـ اسمع من باب الاحتراس ٠٠ تبيع لي الأودة بتاعتك اللي في الشارع .

ـ يانهار أسود ، أبيع دار أبويا ياسي عبد الرسول ١٩

ـ يا راجل أعقل ده مش بيع ٠٠ دا من باب الاحتراس وساعة ماتسلم القطن خد كل أوراقك .

وفي استسلام قذف عم منصور بخاتمه ، أو الحقة الصفيح كما سماها .

ونحن نستعين بالوقائع والأحداث لدلائلها ، فإن منحنا كل دلائلها المرجوه ، لم يعد ثمة ما يدعو لتكرارها كما يحلو لبعض المغرمين بتسجيل الواقع بأمانة أخلاقية لا فنية . أما إذا لم تمنحنا كل ما عندها في المرة الأولى فلا خير من تكرارها . وتكرار فرار الزوج من نحية في : « كل شيء حقيقة » . ساعد على تجسيد مأساة هذه المرأة التي يحرقها الشوف الى

الاخصاب . والتكرار فى : « فرح سلامة » فى المرتين الأوليين – وليس فى الثالثة – جسد أزمة هذا الفلاح الذى جرد من كل ما يملك من أجل الفرح الوهمى أو الشكل الظاهرى للفرح : جاموسته ، قطن الأرض التى يستأجرها ، داره التى ورثها عن آبائه . ومن جهة أخرى : أراد روميش أن يعرض علينا نموذجين مختلفين من الناهيين لجهد الفلاح ، وهما – هنا – رجال الدين والأسر الحاكمة . وقد قدمهما فى المرتين الأولىين ، ولم يأت التكرار بجديد فى الثالثة . ولو أبحناه لما انتهى تتابعه غير المبرر .

لم يكن روميش يضيق بالنقد ، بل كان – فى حاله اقتناعه به – يؤيده بأسانيد أو دلائل من عنده . ما زلت أحتفظ ببعض قصاصات الصحف التى زودنى بها عام ١٩٧١ لمناسبة سوف يأتى خبرها بعد حين - من بين هذه القصاصات قصة تنور حول معاناة أحد الحواة فى حواري القاهرة . وكان لفاروق منيب قصة شبيهة بها . وعندما أوضحت لروميش أوجه الشبه ، أجاب ببساطته الآسرة : هذا صحيح . . . اننى لم أستطع أن أتخلص من أسارها . . . من أجل هذا سميت الصبية التى تنتقل مع الحاوى باسم « صفاء » ابنة فاروق !! .

وكما لاحظنا ، فانه يضع رجال الدين بين الطوائف المستغلة لجهل الفلاح . أيام الثائر العظيم عبد الله التديم كان المراهبى هو – بصفة خاصة – أحد شذاذ الآفاق الذين قنخت بهم الموجة الاستعمارية كالبصقة على وجه الشرق . أما أيام الفلاحين الذين استطاعوا أن يعبروا عن أنفسهم بأنفسهم فكان المراهبى أحد أولئك الذين نصبوا أوصياء على عباد الله بحكم سلطاتهم الدينية أو الدنيوية :

وقرية روميش تمارس الطبقية حتى وقت الصلاة . فعم منصور – المستأجر – مكانه أثناء الصلاة فى الصفوف الخلفية . جلبابه المتسخ لا يسمح له بحشر نفسه بين الملاك فى الصفوف الأولى . لا يذكر أنه صلى فى الصفوف الأولى مطلقا رغم أنه يصلى منذ عشرين سنة . هذه المرة خرج عن القواعد المألوفة أو « المقدسة » – كما يقول المؤلف – وأدى الصلاة وراء الشيخ القرضاوى مباشرة ، وعندما طلب منه « قرشين » اعتقد أنه يطلب سلفة بلا فوائد ، فأنبرى موضحا ثواب من يفرج عن أخيه المؤمن كربته ، وتعلل بضيق ذات اليد . ولما أدرك عم منصور « بفطرتة الصافية » ما يدور بخلفه أوضح له غرضه ، فتنهف الشيخ لاقتناص الفريسة .

ومع ذلك ، فرجال الدين يقابلون من أهل قرانا بالاحترام اللائق بالماابر الى الجنة . ولا غرو فهم من توظفهم الملائكة للقيام بواجباتهم الدينية

كأذان الفجر . وفي « كل شيء حقيقة » تؤمن « نجية » بحكايات القرية عن أوليائها كحكاية سيدي الشيخ صلاح الدين الذي قيد - بغير حبال - من حاولوا سرقة « زرع البصل » من الغيط المقام به المقيام ، وظلوا - بسره البائع - مربوطين الى الأرض حتى جاء صاحب الغيط في الصباح وتضرع الى صاحب المقام طالبا الصفح عنهم . وفي : « النشيد من الأفق الغربي » يحاول ابراهيم - الذي اختطفته السلطة الانجليزية للعمل في بلاد الشام - مسح أحزانه وترويض نفسه على تقبل الظلم بتذكر كلام امام المسجد : « يا ابو خليل فين كلام الشيخ حلموس في خطبة الجمعة .. أربا الناس ما يصيبكم الا المكتوب لكم في اللوح المحفوظ .. واللى يتلى ببليقة .. تكفر عن ذنوبه .. والله وحشتنى يا شيخ حلموس .. سامحنى .. إاما نعست وأنت ماسك الورق في أيديك ويتخطب خطبة الجمعة .. وده ذنب كبير يا ابو خليل .. والواحد عليه ذنوب .. متعدهش وادى احنا بنكفر عنها .. »

وليسست عقيدة القرية بالضرورة من إملات الديانات التوحيدية . فقد تختلط العقائد التوحيدية بترسيبات لديانات قديمة نشأت قبل التوحيد . أو قد تكون تكهنات أو تفسيرات سرت مسرى العقيدة وشاؤكت في تشكيل عقلية القرية . فقريننا في : « النشيد من الأفق الغربي » لا تروى الأحلام السيئة لأنها - في اعتقادها - تتحقق بروايتها . ولقد شب ابراهيم على عدم حكايتها الا اذا كانت تبشر بخير « فالجنم يتحقق بتفصيله في كلمات محددة تخرجها الشفاه » . وإنطلاقا من هذا الموقف لا تسمى القرية الأشياء الضارة بأسمائها « انه لم يسمع أمه تنطق كلمة « العرسة » التي آكلت الكتاكيت الصغيرة .. انها تسميها (المخسوفة) ان المسافة مرفوعة بين الكلمة التي وضعت للدلالة على الشر وبين الشر ذاته » . أما «المخسوف» في قرية : « الليل .. الرحم » فهو وجع الجنب الذي يتحاشون ذكر اسمه صراحة أيضا .

ولقد سائر المؤلف هذه المعتقدات في : « النشيد .. » فالرجال الذين يعتبرون الذهاب الى سوق « المنصورة » رغم أنه لا يبعد عن القرية بأكثر من كيلو متر واحد مغامرة كبيرة ، ويعدون تمكن أحدهم من شراء اليوسفى أو العجوة من هذا السوق « شطارة وفهلوة » . حملتهم العربات بعيدا عن أرض مصر كلها لمد خطوط السكك الحديدية التي تربط جنوب الشام بشماله تحت ظروف قهر لا توصف . ومن يتوان فإنه « يعرف بكيانه كله .. مصيره .. » اذا تخلخل فلم تشق الفأس ولم يحمل المقطف .. سيحملونه .. سيحملونه هؤلاء الأنفار الذين يحادثهم ويشكو لهم .. سيحملونه ويقذفون به حيا وراء التلال التي تصنعها المقاطف فوق الجبل ..

ليموت مفزوعاً .. على مهل .. ببطء .. بانتقام .. » ويشعر ابراهيم بفراغ داخل ركبتيه ، ومع ذلك أخذ يطعن الجبل بفأسه حتى تهدلت ذراعاها .. وينضح أحد رفاقه بالرقود بعيدا بين شجرتي الينسون الكبيرتين .. ويراه انجليزى على ظهر جواده .. ويلتقط رقبته .. ويعرف ابراهيم مصيره ، فيوصى صديقه عواد بأن يتزوج من ست أبوها : « عواد يرتجج جسده كالمحوم .. ويضع كفه على فم ابراهيم يمنع شر الحلم أن يتجسد في كلمة .. » .. ويحكمون على ابراهيم الذى يحمل رقما لا يعرفه بالجلد مائة جلدة .. ويرفع الرئيس صميذة يمناه بالسوط « مزحوما بالزيت ثقيلًا » ويتبدل رأس ابراهيم ، والعدما زال مستمرا .. ويحملونه .. يحمله عواد .. ويستقبل ابراهيم « ما وراء التل »

وحين أراد المؤلف أن يرسم شخصية « ست أبوها » لتعبر عن شخصية مصر كلها وهى تنبكي بنيتها ، خرجت الشخصية من يده شخصية دينية محضة ، ان لم نقل أسطورية ، حتى كدنا أن نسمى القصة : « خالتي الست العذراء » .. ليس بالضبط لأن العبارة وردت بها ، ولكن لأنها اضافة جديدة الى قصص عذابات أمهاتنا اللاتي يبذلن أنفسهن للاضافة فى رضا وسماحة ترتفع بهن الى مصاف القديسات والمقدسات .. كإيزيس ومريم العذراء بكل عذاباتهن وشرفهن وتضحياتهن ان : « صمت البحر » لفيكتور أزاخت النقيب عن وجه فرنسا المشرق ابان احتلال النازى لأرضها ممثلا فى صمود عاشقة صامتة .. وقصة : « النشيد .. » أزاخت النقيب عن وجه مصر .. لا فى فترة من فترات تاريخها ، وانما عبر تاريخها المديد كله ممثلة فى عاشقة صامدة صابرة وفيه صادقة رغم كل صنوف العذاب .

لقد أزال هذه القصة الصدا عن شخصية مصر الحقيقية التى مازال يصطرح حولها الدارسون ..
والشخصية النسائية عند روميش لا تختلف عن قرينها كثيرا !

وان كان قرينها القرارى المرتبط بالأرض ارتباط وجود وعدم يحمل فى قلبه عشقه الواله لأرضه ، ويحمل بجواره خبرته العظيمة كأحد مكتسبات القرون المعجزة ، فان حياة قرينته - رغم الفاقة والامية التى تخيم على القرية - ترسل اشعاعات حضارية نفتقدتها عند المرأة العصرية فى أرقى المدن .. فرغم أن الخالة فى : « الليل .. الرحم » لاترضى عن زواج فتح الله بهانم لأنها تربت فى « ماعون شين » فأمها « قحبة » وأبوها « سحاب نسوان » ، فعندما تتناقل القرية فضيحة ضبطها متلبسة بالفسق مع ابن العمدة ، وبعد مقاطعة فتح الله لها رغم الحاحها فى طلبه ، لا تجد الخالة مفرا من تلبية نداء الحضارة التى أضاعت الطريق للدنيا بأسرها :

« قابلها يا بني ، شوقها ، اسمع منها ، العيش والملح له حق ، اللهم استر ولايانا » وهذه النورانية تسم سيرتها الصافية الرائقة بالتواضع وانكار الذات : « خالك يا حبة عيني ايش جابها لامك ، فرق البحر من التربة » . واذا ذكرها فتح الله بأن البطن التي أنجبتهما واحدة اجابته : « آه يا حبة عيني ، البطن تجيب الزين والشين ، وأبو فصادة والأقرع وراكب الحيل وخايب زمانه » . ويقفه فتح الله لكلام خالته التي يتمنى أن يعيش في حماها حتى يوم القيامة .

من خلال هذه المواقف ، تمكنا من معرفة شخصية الخالة مصروفة يقينية ، رغم أننا لا نملك سجلا لخط سيرها . فلم يكن هم المؤلف سرد السيرة بقدر ما كان همه شحن الجو بالمأساة ، ولم يتطلب منه الشحن أن يقدم عنها أكثر مما قدم ، خلافا لمقتضيات التعبئة والشحن في «النشيد» . فقد استلزمت منه أن يسير مع « العذراء » منذ صباها حتى شيخوختها . وكانت الست العذراء في صباها بستانا من الورد ينشر شذاه في غيط. الوسية وهي تجمع القطن مع ابراهيم . و ابراهيم يتغنى ببستان الورد الى أن يجلد ويموت في أرض لا يعرفها :

عندي .. من الورد

بستان .. ورد

بيطرح .. ورد

وخادم .. الورد

يسقى الورد

ماء الورد

سبع سنين السنة

حارس جناين الورد

وترفض سبت أبوها الزواج من عواد بعد عودته وحده ، كما سبق أن رفضته في حياة ابراهيم ، رغم ملكيته لنصف فدان « ويقرة فيها الشوية اللبن » . وتعيش بتولا ، بل تظل حبيسة دارها ، ويحاول عواد - الذي أصبح أبا لها - أن ينقذها : « الضلمة مونت قلبها .. الضلمة وحشة يا ناس .. أتى أستغفر الله العظيم يارب .. م خفش من الملايكة الى في القبر زي ما أخاف من الضلمة .. الضلمة عملتها راجل .. فيه واحدة زيا كانت تشتغل الشغل ده كله .. دى كانت بتسقى تحت بمكة الميه

فن معايشة - ١٦١

بالليل مع الرجالة ٠٠ والأكادة ان الناس خلاص ٠٠ قالت ست أبوها ٠٠
 عادت راجل ٠٠ راجل ياخسارة ياولاد ٠٠ الله يلعن الأيام ٠٠ فين ٠٠ فين
 ست أبوها ٠٠ اللي كانت تجمع القطن طول النهار في بؤونة الحجر ٠٠
 الشمس ما تشوفشي أيدها ولا وشها ٠٠ آخر النهار وهي مروحة ٠٠
 ولا بنت ناظر الوسية ٠٠ كعبها يبقى أحمر زى الجزرة ووشها
 زى الطمطمة ٠٠ » .

وهي لاترفض الزواج فقط ، وانمنا ترفض ان تاكل من غير عرق
 جبينها ، و « سروح الغيط حسنة عند الله » . وهاهي تجلس في غيط
 عواد الذي اتسع وامتلا بأودلاه وزوجات أولاده وأولاد أولاده وعلى رأسها
 أعواد الملوخية الخضراء مربوطة من جذورها وتصنع طرطورا تستظل به ،
 وأصابها الرقيقة الناشفة تقف مرتعشة على لوزة القطن . ويدهبش عواد
 لأنها مازالت تصل في عز القيلولة ، ويقسم أن تترك العمل ، وحين تحس
 أنه لا ينوي التزحزح عن رغبته تعلن أنها لن تتقاضى منه الا أجر نصف يوم
 وأبتسمت في وهن مفضلة إياه عن « الوسية » التي كانت تقطع أجر اليوم
 كاملا « لو مرض النفر أو طرده الخول قبل غطسة الشمس » . ويعاتب
 عم عواد صديقة العمر « فهي لا تاكل قد ما يتبقى من طفل ٠٠ وخير ربنا
 كثير ٠٠ » . وتسير في الطريق فاذا بحديقة العمدة القديمة التي آلت الى
 الاصلاح تقذفها برائحة الجوافة فيسيل لعابها ، وتهتم أن تطلب من الخفير
 قذف واحدة . لكن حوارا سريعا يدور بينها وبين نفسها ينتهى الى أنه
 لا يجوز للخفير أن يتصرف في ملك غيره ، وحتى لو كانت ملكه فقد « قنعت
 والحمد لله » بل انها ترفض أن تكفن بغير مالها . وهاهي تسال عواد
 باصرار : « فاضل أد ٠٠ ايه ٠٠ على ما يكمل الجنيه ٠٠ أنا بدى أعمل
 الجنيه عشان أموت وأنا مرتاحة . انى سايية تكاليف الكفن » ٠٠ ورغم
 هذا العمر الطويل ما زالت تكلمة الجنيه تحتاج الى عرق جديد .

وهكذا تعيش خالتي الست العذراء في دارهم الواسعة كالجرن
 وحدها . أسرتها تنتهى عندها وتنقرض بوفاتها ، رغم أنها - كما يروي
 عواد عن أبيه - بنت أصل « دارهم دى كان فيها بدل الجاموسة اتنين ٠٠
 وبدل البقرة اتنين ٠٠ حتى الجمل سمعت ان المرحوم أبوها كان عنده جمل
 ٠٠ حكمة ربنا ٠٠ راح فين ده كله ٠٠ الرجالة ٠٠ والبهايم والدنيا ٠٠
 والآخر تصفصف على سنت أبوها ٠٠ والطوفة تيجي لها ٠٠ لا ترضى بيه ٠٠
 ولا بغيري ٠٠ » . وعندما تخيم العتمة وترفع سست أبوها رأسها الى
 السماء ، وترى من صحن الدار المكشوف شقا أبيض في السماء ، تحسر
 « القرطة » عن رأسها وتعرى مقدمة شعراتها البيضاء ، وتفتح صدرها رافعة
 كفيها مفتوحتين في مواجهة وجهها وهي تقول في تبتل عميق : هل .

هاللك .. اجعله شهر مبارك .. آمين .. آمين .. آمين .. آمين .. وبهذه
الكلمات ينهى روميش قصة : خالتي الست العذراء وينهيها وهي تدعو
بالبركة للحياة . ويتركك وحدك . تتأمل الموقف ، وتتخيل - لا بد - قصة
امرأة كانت تعيش على أرضنا منذ آلاف السنين . كانت تجلس في صحن
دارها المكشوف .. وبنفس الايمان العميق ، والحشوع الصادق ، تستقبل
قرص الشمس بنفس الأصوات التي لم يبدلها الزمن : آمون .. آمون .. آمون ..



ولأن المثل الشعبي والموال يكونان جزءا مهما من ثقافة القرية ،
وبالتالى يشاركان فى تشكيل عقليتها وحكاية تاريخها ، فكثيرا ما كان
روميش يستضيفها فى قصصه . والمثل الشعبي غالبا ما يكون ذا حدين
.. هنا اذا لم نجد له رفيقا يناقضه . وها هى زوجة عم منصور فى :
« فرح سلامة » تناشده أن يستجيب لطلب ابنها فى الزواج مهما كانت
الاعباء المالية خشية هروبه : « ويابو سلامة ياما الجمل كسر بطيخ »
فيجيبها : « ويا أم سلامة ياما البطيخ كسر جمال » . والموال الحزين
بموسيقى بحر البسيط العربى الاصيل هو التعبير الصادق عما يجيش
فى صدر الفلاح .. حتى فى ساعة فرحه . وتشاركه الأغنية الخفيفة
التي لا تكاد تخلو هى الأخرى من المرارة أو السخرية . وهاهو « المغنواتى »
فى قصة : « كل شىء حقيقة » يغنى فى جلسة أنس :

أنا زارع شطين بامية

عند الساقية البحرية

كان عندى حماره عرجه

نفدت م العسكرية

بل أننا نشعر بأن هذه القصة ليست الا صياغة جديدة بارعة
للموال الذى توافرت له كل عناصر القصة ، والذى غناه حسان الصعيدى
فى أحد أفراح القرية وهو ينظر الى نجية :

ملا .. ملي قرينته

ميه تصافى نيل

ملى وسابها ياليل

فى الشرع تلزم مين

تلززم جدع جسد يسوى من الرجال .. ألفين

فى بداية الموال يملأ « الملاء » أو « السقاء » قريته . وفى بداية القصة يضع صالح بذرة ابنته فى ظهر يوم صائف مرهق . كان صالح قد قضى ليلته ساهرا يوزع ما تدفعه الساقية من ماء على القطن وفى ذهنه عقوبة من يغفل أو ينام فيغرق القطن : « علقه من جابر أفندى أو اتهام بسرقة المحراث الحشيب » فى الظهيرة التى أعقبت هذه الليلة ألقى بنفسه على المصطبة مكدودا . وحين دخلت نجية وجدت جليبا به متكوراً تحت جسده . ويطن قلعه لا تعرف ان كانت مغسولة أو مغطاة بالطين كما سبق أن رأينا . تأملت جسده غير شاعرة بشقائقه و سامعة لشخير . ففى أذنيها طنين آخر . هزته هزات قاسية عنيفة طالبة منه أن يغطي نفسه ، أو سائلة إياه عما اذا كان يريد أن يشرب .. قصارى ما كان يفعله هو أن يعطى ظهره للجدار . ولم تترك نجية فريستها حتى التقت معها وجها لوجه على الحصيرة المثقوبة .

فى وسط الموال يترك الملا قريته بعد ملئها فيتسائل الناس فى حيرة عن مصيرها . ويستنجون بأحكام الشريعة عليها تسعفهم بحل لهذه المسألة . الى أين ذهب صالح ؟ .. ذلك ما لم تفصح عنه القصة صراحة ، وان استطعنا الاستدلال عند الاستعانة بالقرائن . كل ما نعرفه عن قصة هروبه خبر صغير جاء فى ثنايا الجزء الأخير من القصة : « منذ ثلاث سنوات سحب بهائم جابر أفندى مع باقى الشغالة ، وعادت البهائم والشغالة ولم يعد صالح » . وكل ما يكشف عنه هذا الخبر أن السرقة لم تكن بغيتة ، كما لم تكن بغية حسان ، ان موقف أحدهما يفسر موقف الآخر . بل يكاد كل منهما يتحدث بلسان الآخر وان لم يلتقيا . تماما كعم الشحات ومعطفه وهذا ما يجعلنا نميل الى الاستعانة بمواقف أيهما لا يوضح ما أيهم أو غمض من مواقف الآخر . وقد أورد الكاتب بعض المشابهات بينهما ربما للإيحاء بجواز الاستعانة . فقد ترك حسان أيضا زوجه وابنته ، والتجأ الى الجبال منضما الى أبناء الليل بتلك المغارة الفريدة التى تقع فى منطقة تنكر كل من محافظتى أسيوط وسوهاج تبعتها إليها . ثم اضطر حسان الى ترك الجبال وساح فى بلاد الله .. ربما هروبا من وجه المطاردين ، أو ضيقا بالأماكن المتشابهة التى يسيطر عليها الظلم . وهذا المصير – لابد – سيلحق صالح : التمرد على الظلم والانضمام الى أبناء الليل ، كما أنه – لابد – سيؤرقه الحنين والشوق الى ابنته كما يؤرق حسان الذى لا تفارق صورة ابنته خياله كما رأها آخر مرة : « صغيرة لم تتمد سنتين .. مرت أعوام عديدة ولم تكبر صورة الصغيرة عن آخر

مرة رآها ، بطنها عريان حتى الصدر .. منتفخ قليلا .. أرجلها رفيعة
وجهاها متسخ .. على عينيها ذباب كثير .. الصورة ثابتة داخل دماغ
حسان .. ستظل الصورة كما هي باقية .. وقدماء تحملانه الى كل مكان ،
الا حيث توجد صغيرته .. »

بعد ذلك التساؤل الذى طرحه الشاعر الشعبى فى البيت الثانى ،
تأتى الخاتمة فى البيت الثالث لتقول ان من يمتلك القربة لابد أن يكون
رجلا شهما « يسوى من الرجال ألفين » . ولقد وضع الموال الحل ، لكننا
لا نعرف ان كانت القربة قد وجدت رجلها أم ما زالت فى انتظاره .. والى
متى يستمر الانتظار ؟ .. أما فى القصة فقد وجدت نجية رجلها فى
شخص حسان ، لكنه تركها أيضا فى «ليلة الدخلة » .

وعند روميش تتقد الشهوة العارمة العنيفة فى الزرائب وفوق
المصاطب ، لا فى الغرف الخافتة الاضاءة الموشاة بالسناثر الحمراء :
الجنس فى هذه القصة تصوير لاستماتة الحياة وهى تستخلص الحياة فى
شبق عارم يضمن لها الاستمرار . ولقد أبدع المؤلف فى التعبير عن توق
أنثى قصته للحب . فى البداية نشاهدها جالسة على « قزحها » أمام المربع
الذى كونه التقاء نهاية بطن الجاموسة « البلجة » مع فخذاها اليسرى حيث
يتدلى الضرع من وسطه . تمسح بطن الطاجن بيدها اليمنى وتنفضه ثم
تضعه بين ركبتيها وصدرها وتضغط بركبتيها قليلا لتحكم تمكنها من
وضعه ، فيضغط الطاجن بجداره المواجه لصدرها حلمتى نهديها « أحست
الدفع الخفيف فى جدار الطاجن .. سرت وعشة لم تحسها فى بدنها كله
.. تركزت ململة فى حشو بطنها السفلى .. ارتجافة واضحة فى الجزء
الداخلى من رحمها .. وبلا تحديد تعرضت نجية لتيه مشاعر وارتعاشات
واحساسات وضيق لم تدر سببها » . ورغم توقعها الى الأحصاب نراها
تستغفر الله لمجرد الاحساس بالعطش : « اكتفت أن نفخت وأتبعنت نفخها
باستغفار الله العظيم .. حزنت حزن امرأة آتت المحظور .. » ويتابع
المؤلف تصوير هذا الجو المقعم بالجنس من خلال عملية الحلب العادى
للجاموسة ، وذلك بتأكيد على أجزاء الجاموسة الحساسة ، وذكر بعض
الألفاظ الموحية ، والحركات المومنة المصاحبة لعملية الحلب تفصيلا :
« بأصابع يديها الاثنتين شملت بزاز الجاموسة الأربعة كل على حدة ،

يرفق ، فى حركة حلب وهمية ٠٠ الى أن حنت الجاموسة ٠٠ انتصبت
البزاز فى كف نجية أسفنجية ، دافئة ، منتفخة باللبن ٠٠ عدلت نجية
من وضع أصابعها ، وبين السبابة والابهام ، ومن عند التقاء الضرع باليز
٠٠ عكمته ونزلت ضغطا ، فانبثق سرسوب اللبن حارا مندفا الى قاع
الطاجن محدثا طشيشا ٠٠ » .

ويلخل المؤلف المتمكن من فنه حسان على نجية فى هذه الفترة ،
بعد أن أخلت « ثورة » أو « هوجة » فى الزربية بين البهائم التى قطعت
حبالها ، ليكون هذا اللقاء بحكم العمل المشترك بداية المشوار الذى انتهى
بمقدد القران ، وخروج حسان مع صديقه لطفى « المغناتى » للاحتفال بهذا
اليوم ، وتوصية نجية لحسان بسرعة العودة خوفا من الوحيدة . وفى
وحدتها قامت نجية تستعد لهذا اليوم ، فأخرجت « حلة المكرونة فوقها
ذكر البط » لتسخينها عند عودة حسان . وانتصف الجاز فى اللبنة
الزجاجية ولم يعد . وخرج حسان من حجرة لطفى بعد تدخين الحشيش
٠٠ « دس فى يده قمحة أفيون لزوم الليلة ٠٠ على باب الدار حزن حسان
صديقه لطفى وقبله » واتخذ طريقه مصمما دون أن يعرف أو يدري لم ٠٠
بعيدا ٠٠ بعيدا عن عزبة جابر أفندى ٠٠ » هل ترانا نصدق المؤلف بعد
هذا كله حين قال : « حسان لم يخترع الموالم ، ولذلك الموالم لا يفسر حسان
ولا يفسر الزواج ولا يفسر الموالم أى حدث تاريخى » !!

إن المؤلف لا يقصد بهذا النبى غير الاثبات ٠٠ غير التوكيد على دلالات
الموالم مجهول الصاحب ، وتعبيره عن حال القرية جيلا وراء جيل . ويذكرنا
رخيل حسان المفاجئ برحيل صالح . وكما فسر لنا مصير حسان المصير
الذى ينتظر صالحا ، فإن رحيل صالح فرارا من القهر يفسر لنا رحيل
حسان . فهذا الرجل رفض العودة من جديد الى الدوران فى ساقية
شيخ العزبة ٠٠ أى عزبة كانت . فذئاب كل العزب والقرى والتجوع
تفترس النعاج . أو كما قال ابن الليل فى قصة : « الليل ٠٠ الرحم » :
« إن عشت نعمة تأكلك الديابة » . وابن الليل هنا لم يقتل فى معركة
بينه وبين السلطة التى كان يمتقها ويتمنى تقويض دعائمها ، وإنما قتل
فى معركة دارت بينه وبين جاره البرجوازي الصغير الذى طمع فى الأرض
التي قام بزراعتها بعد توبته . قتلته أطماع البرجوازية متحالفة بذلك
مع السلطة الباطشة ، لا توجد صكوك موقعة بين الطرفين ، بيد أن
البرجوازية مازالت مستمرة فى حماية مصالح السلطة بهر سلاح

الحلال والحرام في وجه المتمردين • لقد كان حسان معرضاً لأن يضرب علقه سباخنة ، أو يتهم بسرقة المحراث الخشب • كما كان يحدث لصالح وأقرانه ، ومعرضاً لأن تهجم عليه الذئاب ناهشة لحمه ، كما حدث لأبى ذراع • في « الليل •• الرحم » الذي تذكر شعاره وهو بين الحياة والموت ، وندم على عودته لفلاحة الأرض : « معلش •• جزاة الى يعيش نعمة بين الديابة » • والمقارنة بين ابن الليل « التائب » وابن الليل « الفار » تجعلنا لا نعد موقف هذا الأخير قراراً ، وإنما استمرار في البحث عن طريق • لكن هذا الرحيل بصيبننا – في نفس الوقت – بجراح تخينة حين نتأمل مأساة نجية •

لقد استطاع الشاعر الشعبي المجهول أن يحيل « القرية » الى بطن منتفخ لامرأة حبلى حينما تسأل عن حكم الشرع • واستطاع محمد روميث وهو يحاول تفسير الموال أن ينتقل من المستوى الواقعي الى المستوى الاشاري فاستحالت المرأة الى رمز للأرض كلها سواء في القصة أو الموال • هذه الأرض التي تتوق توقاً للعطاء ، لكنها مازالت تبحث عن الرجل • الرجال الذين يضعون في باطنها بذرة الحياة •

ولا يصادفنا هذا التلاقى بين المرأة الأرض في هذا العمل وحده • ففي : « الليل •• الرحم » يحترق عم الوهيدى الأرض البكر التي تركها آباؤه بلا زراعة لرعى الجاموس الأعرج والبقر الناشف • وحين يشق سلاح المحراث سطح الأرض ، و « قبل أن تندمل شفترا الخط المشقوق ، يسقط وسطه سرسوب منتظم من حبات الذرة فيلتئم عليها – كالرحم – يتهيأ لميلاد جديد • وإذا كانت الأرض هنا هي « الرحم » ، فإن المرأة في « كل شيء حقيقة » هي « الأرض » والقربة في الموال هي بطن المرأة وبطن الأرض • هي المرأة الأرض • وصاحب الحق الشرعي في « المولود » يتركها فرارا بجلده من وجه الطغاة • وهذا الموقف ، وإن اعتبر تمرداً على الظلم ، فهو يحيل في داخله أسباب ادانته • والأسباب جميعها تتركز في « الهروب » لا « الثورة » •

ولا يبعد هذا التفسير عن طبيعة عقلية روميث • فكثيراً ما استفاد من المفاهيم السياسية وهو يرسم شخصياته أو يصور مواقفه • وقد لاحظنا ذلك بالنسبة لعدم تعلق متمرديه بالأرض هذا التعلق الواله الذي يميز فلاحيه • كذلك فإن العمدة في قريته قوم غرباء عنها كالمستعمرين • نشأوا فيها « كالنبات الشيطاني » ثم تمكنوا من امتلاك معظم أراضيها بالطرق غير المشروعة كآسرة السوالم في : « الليل •• الرحم » التي كادت تسيطر على زمام القرية كله حتى أصبح أهلها خدماً في دورها ، أو أنفارا

في حقولها • وقد استباححت هذه الأسرة حرمت القرية ، واعتبرت نساءها
وبناتها متاعا مباحا لها • وكما تجد السلطة العليا من تستعملهم من الشعب
نفسه للفتك بنفسه • فقد وجدت هذه الأسرة من تستعملهم في « سحب »
النساء ، وسرقة المواشى ، وقتل المناوئين • وإذا لم يكن عمدة قريته غريبا
عنها ، فهو ممن قضوا فترة من حياتهم في خدمة الغرباء • كعمدة :
« الليلة الجاية » الذي عايره المتمردون بأيام خدمته « للخواجات » خوليا
ومقاول أنغار وناظرا قبل أن يصبح صاحب أرض • • فعمدة •

ذات يوم رأيته مهموما • قبل أن أنبس قاذني الى قهوة « كليوباترا »
التي كانت تطل على ميدان الأزهار • قال انه أعد مجموعة قصصية للنشر ،
لكن الدكتور سهير القلماوى - رئيس مجلس ادارة الهيئة العامة للكتاب
آنذاك - لم تتحمس لها • اضطر الى رفع شكوى للدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة وقتها • أثناء انتظاره بحجرة مدير مكتبه لمعركة مصير
شكواه ، خرجت الدكتورة من حجرة الوزير • •

« مصادفة عجيبة » !! • •

« أليس كذلك » ؟ • •

عندما وقف لتحياتها يادرتة قائلة :

« لا • • لا • • أنا زعلانة منك ياروميش » •

تلثم روميش ، وأراد أن يدافع عن موقفه فهرب منه الكلام • •
قالت :

« شكواك للوزير كلها أخطاء لغوية » !!

كان يحكى بأسى بالغ فى صدق وتان كمادته • انطلقت قهقهاتى
الزاعقة ترج أرجاء القهوة الهادئة ، للنكتة • • والتسرية • كانت هذه
الضحكات الصاخبة سمة من سمات الشباب • ربما نرى الآن أنها مظهر
غير حضارى • لكن الحضارة ليست هى السبب فى اطفاء جذوتها •
تجاوب معها روميش فى سرعة فائقة هذه المرة •

هدأت العاصفة ، وتناولنا موقف الدكتورة بموضوعة تامة .
وانتهينا الى أنها - بعيدا عن الحساسيات الشخصية الطارئة - أستاذة
قديرة لها مكانتها ، ودورها فى محاولة انقاذ هيئة الكتاب من الضلال
وربما قد أسىء العرض عليها من قبل بعض المكتبيين الذين لا يعرفون
الألف من كوز الذرة • وأنا تعودنا على الشكوى منذ نجاح شكوى

« الفلاح الفصيح » .. رغم أنه كان يعيش في عصر غير العصر . ولما كنا من المشتغلين بالقانون فقد انتهينا - من خلال تجاربنا المشتركة - الى أن الشكوى الادارية طريق غير مجد ، لأنها تحال عادة الى المختص الذى يحاول تبرئة ساحته بالاصرار على موقفه ، مع ايجاد المبرر له . ولن يقدم المختص المبررات خاصة في مجال الفن .. وأن علينا أن ندخل الى الدكتوراة من مدخلها الطبيعي ، وهو الدراسة النقدية لا الشكوى الادارية . وعند عرض هذه النتيجة على مجموعة من الأصدقاء ، أجرى عليها فاروق منيب وزهير الشايب بعض التعديلات . وأسند الى مهمة القيام بدراسة لا تقدم الى الدكتوراة ، وانما تنشر باحدى المجلات الثقافية .

تهيات لهذه الدراسة بقراءة كل أعمال روميش ، وانتهيت الى أنه يجد نفسه في القرية لا في المدينة ، وأن عليه - عند اعداد مجموعته للنشر - أن يقتصر على القصص القروية . ونشرت الدراسة . بمجلة : « نادى القصة » (أكتوبر ١٩٧١) وأخذ روميش بهذا الرأي عند نشر مجموعته الأولى بالجهود الذاتية . فقد حررنا مجموعة من الايصالات قيمة كل منها عشرة قروش ، ووزعناها على المعارف والأصدقاء . وصدرت المجموعة عن سلسلة : « أدب الجماهير » التي يشرف عليها فؤاد حجازي بالمنصورة بمقدمة للدكتور عبد المنعم تليمة . وهي نفس المجموعة التي تنبئت الى أهميتها « روايات الهلال » فأعادت نشرها في ديسمبر ١٩٨٦ (العدد ٤٥٦) بعد أن أضاف اليها روميش قصتي : « طرح المجد » و « عين الحياة » نظيرة « وكانت الأولى قد نشرت بمجلة : « القصة » والثانية بجريدة : « المساء » ، وبهذه المناسبة أعدت نشر الدراسة بمجلة : « عالم الكتاب » (العدد ١٨ - ابريل ١٩٨٨) بعد حذف بعض فقراتها . ثم نشرت بصورتها الأخيرة بكتاب : « الانسان بين القرية والمطاردة » (١٩٩٢) ولم يهتم بالنظر في هذه المجموعة سوى الناقد الجاد المقل محمود عبد الوهاب .

وقد أعد - رحمه الله - مجموعته الثانية للنشر قبل وفاته ببضعة أشهر ، وحدثني أنه سلمها لجمال الغيطاني لتنشر في سلسلة : « كتاب اليوم » وما زالت أمانة في عنقه . وقد اختار لها عنوان : « الشمس في برج المحاق » . ويبدو أنه قد كتب على أن أتحدث عن مجموعته الثانية أيضا قبل نشرها . فمازلت أحتفظ بقصاصات الصحف التي زودني بها عام ١٩٧١ . وقد نشرت قصة : « الشمس في برج المحاق » بجريدة « المساء » (العدد ٥٠٤٣ الصادر في ٢٥ سبتمبر ١٩٧٠) فهي لم تنشر عام ١٩٦٨ كما ذهب البعض بعد وفاته . وأذكر أنني عندما نبهته اني نشرها في الصفحة الأخيرة ، اختطف الجريدة من يدي ، ولم يطل النظر

الى القصة ، وانما قلب الجريدة ليلتهم مانشتات الصفحة الأولى • كنا في شهر « أيلول الأسود » • وكان القصف الأردني لمدينة اربد لا يزال مستمرا • والقتال مازال دائرا في شوارع عمان لليوم التاسع • • كما وقعت اشتباكات جديدة في منطقة الكرك • والرؤساء العرب يجتمعون وينفضون ويرون ضرورة عودة الوفد الرسمي بتأكيد حاسم عن احترام وقف اطلاق النار • والأسطول السوفيتي يراقب الأسطول السادس الأمريكي • وكانت القصة تستحضر تاريخنا كله وتعجنه في اللحظة الآنية : لحظة الصراع عند نهر الأردن • • الصراع بين الاخوة والأعداء • وليس بين الاخوة الأعداء : « قائد الجماعة خطواته ثابتة متقدمة حذرة • • يمرق أمامه بين شجيرات الصبار كالفهد • • اذا صعد صخرة لا يزحف عليها مهما علت • • يضع قدمه اليمنى على قممتها • • ينسل جسده كله صاعدا • • لا تعرف ما اذا كانت الصخرة تنخ له أو أنه يصعد اليها • • فور عبوره المخاضة • • مخاضة النهر • • نهر الأردن المبارك • • كان ذلك خلما يجابه به « الأب » الهزيمة و « الابن » على خطوط النار • • الهزيمة التي لم تشاهد مثلها الديار عبر تاريخها الطويل : « ضوء الشمس يدفع أمامه ظلال بيوت منف وقصور طيبة وأكوخ راقودة • • زراع سنابل القمح والشعير يتأملون زهرات الحلبة والفول والعدس يسوقون محراثا يشده ثوران أسودان • • يغنون لفصل الفيضان • • يتحدثون عن بناء مستقر الاله « مينا » أمواه عذبة تترقرق بين ضفتي النيل • • أمواه صافية تسين الديك تتسلل الى ترع وقنوات تغطي الدلتا • • ولد صغير فرد طوله وانبطح على صدره : تلامس شفتاه ماء قناة صغيرة ، يرتشف ويرتوى • • في القناة تسير المياه على مهل • • كخطو الثيران المرهقة ، لم العجلة • • فلتنم ستة آلاف سنة • • هل يكفي ؟ • • »

انه يحمل تاريخ بلاده كله بين جنبيه ، وفلاحه الذي مازال يستعمل أدوات الحراث والرى والحصاد التي كان يستعملها أجداده ، هو ذات الفلاح الذي كان يقطن هذه الأرض منذ آلاف السنين ، وهو يربط بينهما دائما بعبارات تبلى كالعابرة ، لكننا نقف عندها طويلا لتأمل الامتداد الزمني الذي لم يغير من الواقع شيئا ، ودرجات القرابة التي لا تعرف بالزمن • • لن قصصه كلها بكل ما تحمل من عبير وفاقه ورسوخ واضطراب وحب للحياة وزهد فيها ، تحكي قصة مصر على مدى عصور التاريخ • العمم الأبيض في الجيزة ملفوفة على « شكل هرم مصطفي » (لزوم القباب) ولبنة الصعدي الذي يطلق المواويل الحمراء تترجع على رأسه مثل « تاج مينا قبل اتحاد الوجهين » • وعندما يصل الموالي الى « قصة أختنا التي غلبها الهوى وما فعله أخونا الحزين » بلدة بنى مزار • • تبقى بجوار • • الدنيا • تغلب أولاد العم نوبة حزن من عمق آلاف السنين • • ويهجعون ما في

الأكواب من شاي أسود .. مرة واحدة .. كالعقوبة » . وهو ينوب في « شارع السند بمعالمه الثابتة كالهرم والجدران الحجرية التي تقابلنا كلما حفرنا في أرض قريتنا » (قصة لا تنتهي) . أما في قصة : « سيندس والآخرون » فانه لا يكتفى بالتاريخ القديم ، بل يستحضر تاريخ مصر الفرعونية والمسيحية والعثمانية ببعض العبارات القصيرة . فالحبيبة قررت ألا تقوم بدور : « مضحية مسيحية » رغم أن ضميرها لم يبرح « يوم الديمومة ومحكمة أوزوريس » . والحبيب « رأى الطربوش أكثر ثباتا من سور مصر القديمة الذي استخدمه محمد علي ليوصل به ماء النيل الى حريمه في القلعة » . وحينما أراد أن يقفز خمسين عاما بقصته : « التشيد من الأفق الغربي » لم يعبا بهذا الزمن : انه في نظره لا يمر « ومن العتب حسابه بالأرقام ما دامت الأيام لا تتغير ، والنل هو ذات النل ، ونحن كما كنا منذ آلاف السنين أشد ثباتا ووضوح رؤية وتمسكا بالاضافة للحياة قبل الرحيل رغم عوادي الزمن » .

ولعشقه للتاريخ نراه يعتمد مساندة أساليب المؤرخين في البحث والتحقيق وفق قواعد التحري التاريخي للإيهام بأنه يكتب تاريخا . في كل شيء حقيقة ينقل إلينا لباً اتفاق نجية وحسان على الزواج أثناء عودتهما من تببيض الأرض وطحن القمح : « نحن لا تملك مضبطة الحديث بين حسان ونجية ، الثابت لدينا أن الحاجة .. والثابت لدينا كذلك .. » . وعند بيانه لأسباب طي المسافة بين نجية وحسان يعتمد على حادثة وقعت في اليوم السابق للاتفاق تخلص في أن نجية أرادت أن تظهر ودها لحسان أثناء قيامه بتوصيلها لمنزلها فسعته الى شرب الشاي ، وبالدار ، وبعد أن تناول « أربع بيضات مسلوقة برغيفين » هم بها ، لكنها قاومت - رغم عطشها - لما في ذهنها من أفكار مبهمه عن الحرام . بيد أن اعتماده على هذه الواقعة لم يمنعه من تحليلها لمعرفة طاقتها الذاتية : « حادثة الأمس نقلت نجية الى جوار حسان .. رغم أن الحادثة لم تحقق غايتها » . ولم تحقق الا ذاتها ، ولم تخط خطوة واحدة أبعد من كونها قد حدثت .. » . ومعطف عم الشحات الحفير « ارتداه لأول مرة ذات يوم من ربيع قرن مضى .. كان عهداً واحداً من جنود الحلفاء واشتراه الرجل قبل أن يدخل خدمة الحكومة من سوق السنبلاوين .. بأربع برايز استرد منها أجره الأتوبيس ولم يخلعه منذ ذلك التاريخ .. وهو تاريخ حقا لا مجازا ، لأن عم الشحات يؤرخ بهذه المناسبة ، فابنه أحمد أنجبه قبل أن يشتري المعطف بسنتين ، بل ان الانجليز حاربوا الألمان سنى شراء هذا المعطف .. » . وينهز روميش فرصة الحديث عن المعطف ليتحدث عن أبعاد شخصية عم الشحات من خلاله : « ومعطف عم الشحات وان انتسب تاريخيا الى أصل أجنبي ، الا أنه الآن واحد من مواطني القرية .. مواطن مستقل ، حتى ان

عم الشحات لو خلعه لهب المعطف في الصباح الباكر مغادرا داره الى مسجد القرية يخلل دورة المياه يقضى حاجته ويتوضأ ويصلي ركعتين ، ويلقي على رجال العزبة في طريقه الى المسجد ، ومنه الى داره تحية الاسلام ، ويرد التحية حسب الأصول ، فلو ألقاها واحد من الشغالة .. »

وينغمس روميش في دوامة الأحداث الرهيبة التي مرت ببلاده في عصرها الحديث منذ هجوم جنود الاحتلال على القرى حتى ما بعد هزيمة ١٩٦٧ . ولا ينسى وباء « الكوليرا » الذي اجتاح البلاد عام ١٩٤٧ بقصة : « الليل .. الرحم » ولم يخطف سوى أرواح الفقراء . فالأغنياء المحصنون بالشبع والصحة أقاموا لأنفسهم معسكرات وقائية حول سراياتهم ومنازلهم ، بل وفكروا في إقامة سور بين بيوتهم وبيوت الفلاحين : « أهالي البلد عليهم وحدهم ينصب غضب الله . العائلة الغريبة الوافدة على البلد بيوتها منعزلة . الشغالة الذين يخدمونهم في الغيط والبيت حجزوهم داخل المعسكر ومنعواهم من النزول الى ذويهم . المسجد المشترك قاطعوه » . وفي : « التشيد من الأفق الغربي » يهاجم الانجليز القرية مع العساكر الهجانة لاصطياد الرجال ، والاستيلاء على الجمال والحمر والخيل « وحتى الفراخ والدرة .. والشعير » . ولقد سحبا ابراهيم . ولما لم يجدوا في الدار غير العجوز وابنتها « ست أبوها » خطيبة ابراهيم ، طلب رئيس الفرقة الذي يتكلم بلكنة الخواجات تجار القطن أن تتبرع العجوز لمنظمة الصليب الأحمر « ولم تفهم أم ست أبوها .. سوى أنهم حملوا مع ابراهيم .. عريس بنتها .. أجرة ست أبوها جمعه بحالها .. وأربع فرخات بيوضة .. وبطة سوده » . ويترك الانجليز القرى للأسى والوجوم يجثم على صدور الغيطان ، والأنفار يغنون أثناء العمل في غيط الوسية الأغنية الحزينة المعجونة بدماء وجثث ضحاياها ، أمام الحولى زيدان نفسه رغم بعثته :

بلدى يابلدى

السلطة خدت ولدى

بلدى يابلدى

أنا بدى أروح بلدى

وليس الغريب ألا يثور هؤلاء الفلاحون ، فهم لم يتمكنوا من مجرد فهم معنى الثورة أو التمرد .. لكن الغريب ألا يشعروا بأن في الأمر شيئا غريبا .. أن يشعروا بأن ما يحدث هو قدرهم الذي ربطهم بالوسايا والتكايا والأبعديات . ان أمنيتهم لا تعدو طلب العيش في ظروف أقل قسوة لا تصل الى حد الحرام « كله شغل .. في غيطان الوسية .. في

جبل الانجليز ٠٠ فى أرض العملة الحرامى ابن ستين ٠٠ كله شغل ٠٠
كله شغل ٠٠ وبنى آدم ٠٠ علا ٠٠ أو نزل ٠٠ نصيبه كله لقمة عيش ٠٠
هدمة تستر جسده ٠٠ والآخر حنتين قطن على فمه وظهره ٠٠ لكن الناس
الانجليز ٠٠ المية بالقطارة ٠٠ عيش وأقله يكفى لكن الشرب ٠٠ والنوم
٠٠ حرام ٠٠

والأغرب من ذلك أن يجد الطغاة والبلغاة فى كل عصر من يستعملونهم
للفتك بمواطنيهم وإخوانهم ٠٠ من يلقون بالأطفال الذين يعترضون طريق
الأمراء فى الترع ليموتوا غرقا ٠٠ من يسير وراء الأنفار بالسياط الى أن
ينهكهم العمل فيقذفون بهم وراء التلال ليموتوا فزعا : « حرام عليك ياريس
صميده ٠٠ غسيل الوش ٠٠ قلنا ٠٠ نستقنى ٠٠ لكن يارجل المية
المحبوسة طول الليل فى البطن ٠٠ مفيش دقيقتين نفكها ٠٠ على الحرام
الخولى زيدان نفسه ٠٠ الله يعافيه ٠٠ ما كان يقدر يحوشنى ما فكش
الميه ٠٠ »

وإذا تدرجنا فى الغرابة فسنلاحظ أن أشدها نكرا ٠ ألا يشعر هؤلاء
المستعملون من جانب السلطة بأية غرابة ، وكأنهم قد تحولوا الى طينة
أخرى ليست هى بالضبط طينة ذويهم ٠ لقد أصبحوا يفاخرون بوضعهم .
يقول الرئيس صميده : « احنا يا واد يا بحرأوى أكثر من ألف ريس ٠٠
جول ألفين ٠٠ كل واحد تحت ايده جول خمسين فواعلى ٠٠ وسواعى
فيهم هنود ٠٠ والهنود دول فيهم سيك ومسلمانى ٠٠ » وبحكم السلطة
التي خلعت عليهم أصبح الاقتراب منهم حدثا خطيرا يتباهى به المتقربون ،
بل وأصبح ضرب من يقترب على قفاه أو شتمه أو التعالى عليه نوعا من
المداعبة التي يتقبلها بفرح شديد ٠ هانحن نسمع عواد الذى استنعا
محادثة الرئيس صميده يقول لابراهيم : « دا بنى آدم زى زيك تمام ٠٠
يطلع عليه الدخان ويلف السجاير ٠٠ ومرة عزم عليه بواحدة ٠٠ وياما
كلمته ٠٠ ويقولوا يعواد ٠٠ يا بحرأوى ياخرج ٠٠ »



كانوا يسموننا « الأدباء الشبان » ٠٠ كنا جمهرة كبيرة حجبت عن
أجهزة الاعلام ٠٠ وكان منا من تخطى الحلقة الرابعة من عمره ٠٠ روميش
ولد عام ١٩٣١ ٠٠ نظرنا الى من سبقونا ٠٠ كانوا ملء السمع والبصر
قبل تخطى هذه الحلقة : طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وغيرهم .
لم يكونوا يقصصون أن روحا جديدة تسرى فى أدبنا ٠٠ كان الاصطلاح
عندهم يعنى : « الأدباء المغمورين » ٠٠ اعتصرتنا المارة ، ودأبنا الجراح

بالنكتة ، روميش هو صاحب عبارة : الأديب « الشاب » زهير « الشباب » .
وأطلق عليه زهير لقب « الأب روميش » لا أذكر من الذي أطلق عليه
أيضا : « الأب الروحي » بعد أن أثار ضجة حول عبث الصفحة الأدبية
لجريدة « الأهرام » بقضية « الأدباء الشباب » (نادي القصة - يناير
١٩٧٠) .

نشرت جريدة « الأهرام » مسرحية بعنوان : « لزوم ما لا يلزم »
(٢٣ يناير ١٩٧٠) وذكرت أنها مسرحية من ثلاثة مشاهد ، أولها حوار
يدور بكلمة واحدة ، وثانيها بكلمتين ، وثالثها بثلاث . ووصفتها بأنها
« تجربة فنية » صاحبها كاتب شاب لا يريد أن يضع اسمه عليها . وفي
عدد الجمعة التالي : (٣٠ يناير ١٩٧٠) نشرت رسالتين : الأولى موجهة
الى توفيق الحكيم بتوقيع : (ق . م) وهما الحرفان الأخيران من اسم
حكيمنا نفسه ، مدعيا أنها رسالة شاب في السادسة والعشرين من عمره .
هو كاتب المسرحية ، والثانية رد على الرسالة الأولى بتوقيع « توفيق الحكيم » .

لم يقبل روميش هذه اللعبة ، ورأى أنها « لعبة لا افتتاحات عليها أن
توصف بالصبيانية » . وأن رد الحكيم على الرسالة المصطنعة يحمل - مع
كل ما يحمله من براءة - « احط وأقتل موقف يتخذه جيل سابق لمن يملوه
من أجيال لاحقة » . فهذه الأجيال - في نظر الحكيم - جاهلة ، لا عن كسل
أو استهتار ، وإنما لأن عقيدتها ومبادئها هو الايمان بالجهل والدعوة اليه .
ويتساءل روميش : لماذا يكتب الحكيم مسرحية ينسبها الى شاب في
السادسة والعشرين ؟ . وانتهى الى أن الأزمة ذات شعبتين : أزمة صفحة
أدبية تلجأ الى المغالطة . وأزمة كاتب متمرس بسبعين عاما ينتحل سن
السادسة والعشرين . فالكاتب يريد أن يسرق الضوء « بشكل » جديد
« وتعليقي أنه ليس بالشكل وحده يستمر الفنان وتبقى أزمة الصفحة
الأدبية » . ان هذه الصفحة الأدبية منذ ظهرت لم تحمل اسما واحدا
جديدا . وهنا يتبين أن مسرحية « لزوم ما لا يلزم » حققت ، من وجهة
نظر صانعيها ، غرضين ، الأول خاص بالكاتب والثاني خاص بالصحيفة
الأدبية . التي ما من شك أنها الأكثر احساسا بعمقها وجديها ، بإصدار
صفحتها في وجه كل قلم جديد (. . .) . وهي الأدري أن الحياة الأدبية
ليست مقصورة على جيل واحد مهما تعلق هذا الجيل . فالوجة الواحدة
لا تضنن تيارا . . . وقديما قالوا : اليد الواحدة لا تصفق ولا تصنع فرحا . .
هل هذا واضح ؟ . . .



ويرحل الأب روميش .. كما رحل صالح وحسان في « كل شيء »
حقيقة « . وكما رحل ابراهيم سالم في « النشيد من الأفق الغربي » ..
لكنه كان قد ترك بصمته على « الطين » .. وتبعه آخرون من أبناء
الفلاحين . تغمده الله برحمته ، وأسكنه فسيح جناته ..

آمون ..

آتون ..

آمين ..

الفصل الثالث

قضايا

العنوان والغاتمة

في قصص محمد كمال محمد

قطع محمد كمال محمد رحلة طويلة مع فن القصة ، اذ ظهرت أولى مجموعاته عام ١٩٥٤ ، وتتضمن رواية وبعض قصص القصة ، وتقسمه مجموعة : « الأصبع والزناد » (١) على تخلصه من التسجيل والمباشرة في مرحلة مبكرة ، وتحضره من اسار التسلسل الزمني والترتيب المنطقي ، سالكا دروبا شتى منها التقطيع والارتداد والمنولوج والحلم والكابوس ، دون أن تتحول عنده الى الأعيب الغازية أو مريعات للكلمات المتقاطعة . وقد ظهرت هذه المجموعة عام ١٩٦٥ ، ونشرت معظم قصصها بجريدة « المساء » عامي ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ . يتضح ذلك من قراءتنا لمجموعة : « سقوط لحظة من الزمان » (٢) التي استعانت بخمس قصص منها ، وحرصت على تسجيل تاريخ نشرها لأول مرة ، مع قصة : « مخلوقات في الهامش » ، وهذه القصص هي : « الأصبع والزناد » - لم يعد صغيرا - رؤيا - بسيمة والمطر - الجدار الأخير ، وقد تغيرت عناوينها فصارت : « في المنعطف - المفتاح - تلك الرؤيا - المطر - المسروق » .

وتضم مجموعة : « الحب في أرض الشوك » (٣) الرواية التي حملت عنوانها واستأثرت بمعظم صفحاتها ، وخمس قصص قصار أعاد نشرها بمجموعة : « نريف الشمس » (٤) مع الحفاظ على عناوينها هذه المرة وهي : « زاوية المغاربة - أبواق الليل - خروج للحياة - النهر والمصب - ليكون غدى » كما نشرت قصة : « الوحل » بمجموعتيه : « العشق في وجه الموت » (٥) و « البحيرة الوردية » (٦) .

ويشكل العنوان مشكلة لقارىء محمد كمال محمد اذ تتسم معظم عناوينه بالعمومية ، ولا تنقل اليها خصوصيات العمل ، ولذلك هان عليه تغييرها بسهولة عند اعادة النظر في بعض أعماله . وأصبح القارىء في حل من الالتزام بها . بل انه يضع للقصة أحيانا العنوان الذي يروقه ، ويراه معبرا عنها أفضل تعبير من خلال معايشة صادقة لها استطاع أن يستدرجنا اليها الكاتب نفسه بلمساته الفنية وحسه الانساني العميق . ليس للعنوان أن يفصح الافصاح كله عن المضمون ، لكنه ينبغي

أن يشير إليه . وإذا كانت بعض عناوينه تعد أنوابا فضفاضة ، فإن بعضها الآخر يضيق من رحابتها ، مثل قصة : « بلا هزيمة » من مجموعة : « الاصبح والزناد » فهي لوحة عن « الحب » . وكم كنت أتمنى أن يكون هذا عنوانها . فالحب هنا يشكل خصوصية اللوحة ، وإن أبرز عنوانها غاية الكاتب منها . وذلك ينفي ما كان متوقعا للشخص الذي يتنكر له أهله بعد زواجه من بنت ليل ، وانغماسه في الفاقة ، كما يظهر من خلو بيته من الأثاث ، وذلك بوصف الكاتب للأثاث القليل الفقير به : « كان أثاث البيت كله سريرا صغيرا . . ومقعدين يحيطان بمنضدة من الجريد وأعواد الخشب الزفيع ! » أما المطبخ فلا يكاد يوجد . . وثمة حجرة ليست بحجرة استقبال على أية حال ! . . « وأزعم أن إحياءاتها أرحب من هذه الغاية » . فهي لوحة عن الحب الصادق الحقيقي ، وما يبعثه في النفس من راحة وصفاء واطمئنان وغفران : « ان جبهتي لي أمدني بطاقة كبيرة من القوة وحب النضال . . لأواجه الفقر الذي صنعوه لي بعدما قطعوني عني كل عون ! . . فلم أحس بقسوة لطمتهم . . وإنما أحسست بها هيئة كلمة طفل لرجل ! . . » . وما أمد هذه اللقطة بقوة الإيحاء أنها ترى من خلال عيني ضبي صغير جاء من القرية لزيارة خاله الذي تاق إليه . جاء مثقلا بمفاهيم القرية عنه ، هو الصغير الذي كان يريد خسالا قويا عزيزا لا خائرا مهزوما ، وعاد محملا بمفاهيم جديدة عن القوة والعزة والمتعة والوداعة والطابينة . ولو قدرنا أن هذه اللقطة وقعت بين يدي سابقيه من أمثال أمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبد الله ، فسوف تستوقفهم عناصر حكاية زواج الموظف الصغير من بنت الليل . أما كاتبنا فقد تحرك في إطار المعنى السامي ، وترك لخيالنا بناء ما تشتهى من حكايات . إذ أنه لم يشير إلى الحكاية المثيرة غير إشارة عابرة .

لكن ذلك لا ينفي أن لديه عناوين ملهمة لا نستطيع لها تبديلا ، لالتحامها بالنسيج الذي خرجت منه لتكون رمزا له . وخير مثال لها : « عربة الحنطور » و « طرقة البساب » بمجموعة : « نزيه الشمس » و « ست دجاجات » بمجموعة : « العشق في وجه الموت » و « موت صبية » بمجموعة . « سقوط لحظة من الزمان » . فهي ليست من العناوين التي تشهر شعارا مثل : « الحفاء » . « العواء » . « التمدد » . « سقوط لحظة من الزمان » وإنما نراها تخرج من النسيج كله لتعبر عنه كله . وقصة : « عربة الحنطور » لقطة من لقطاته الحساسة عن « الفقد » وما يخلفه من « شقاء » . والعربة تصاحبنا منذ أول سطر : « بينما تعلق الصغير بأمه صارخا وهي تحاول ركوب الحنطور . . حتى آخر فقرة . طالما سافرت جدته هنا وهناك وصحبته في مشاويرها ، لتبعده عن أمه من يوم طلاقها حتى لا يشعر بغيابها إذا ما تركته يوما . وتنساب دموع

الأم وهي تدير وجهها بعيدا عن ولدها ، بينما تحاول التملص من قبضتيه الصغيرتين المتشبثتين بفستانها ، والزواج الجديد يحثها على الاسراع حتى لا يفوتهما القطار وينطلق الحنطور مفرقا بكرابجه ، فيتنتفض الطفل ويطلق صرخة « كالعواء » متملصا من حضن خاله ليجرى وراء الحنطور ، ويضيع في المدينة الصغيرة . وبعد طول بحث في الحواري والأزقة ، يرتفع صوت صبية تنادى الجدة . و « في نهاية الحارة المسدودة كان (الطفل ينام متكورا في ركن عربة حنطور قديمة بغير حصان . كانت احدى قدميه بدون حذاء . أصابعها الدقيقة تختلج في الجيوب المخطط الجديد . الدموع لاتزال عالقة بجفنيه . وشفتاه ترتعشان هامسة بما يشبه الحلم » .

وقد أجرى بعض التغييرات بمفلمم القصص التي أعاد نشرها . فنراه يحذف خاتمة قصة : « لم يعد صغيرا » . وحسنا فعل . وقد اقتضى الوقوف بالنهاية عند : « عندما أمن النظر عرف فيه مفتاح الدكان » الى تغيير العنوان . فصار : « المفتاح » . وكان العنوان الأول مستمدا من خاتمة التزويد الذي انتهى بقوله : « لم يعد صغيرا . » . والقصة تصود الصراع الدائر في داخل الصبي بين حرصه على مواصلة الدرس ، وواجبه تجاه أسرته بعد موت أبيه . كما حذف اسم الصبي : « ونس » ليصبح الشخص الأول كغالبية القص الجديدة غير مسمى . وكانت أسماء الشخصوص تحظى عنده بعناية خاصة في مرحلته الطبيعية . فتنشر بين ثنايا قصصه الأسماء المنتقاء بغض النظر عن سعة انتشارها مثل : « رجوات » . « وديدة » . « روقية » . « بركسان » . « يسران » . « جبروفي » . كما يحرص على الأسماء المنتقاة من البيئة عندما يتحدث عن دمياط ، فتطالعنا : خليل و ابراهيم ومعاطي التي تنتشر بين أبناء جيله في دمياط انتشارا ملحوظا . وتطالعنا أسماء بعض عائلاتهما وألقاب شخوصها : « بزوم » . « السلاموني » . « عزوني » . « كراوية » . « وهدان » . « شبانة » . وإذا كنا لا نميل الى التغيير في النص بعد نشره ، فأننا نعتبر هذه التعديلات من حق ، طالما أنه اختار أن يعيد النظر في قصصه بعد نشرها كما كان يفعل محمود تيمور ، وكما فعل يوسف الشاروني مع : « نظرية الجلد الفاسدة » .

أما إعادة صياغة أو تركيب بعض العبارات فلم نجد ما يبرره عنده . وغالبا ما تتميز الصياغة الأولى بوحى الالهام ، وتجنح الثانية الى الصنع والتكلف . فما بالك اذا كان الفاصل الزمني بين الصياغتين طويلا . ولننظر في جملة واحدة جاءت بمقدمة : « لم يعد صغيرا » أو « المفتاح » . « وجاءت من الصالة مهمات أخواته البنات خافتة نبض لها قلبه في عنف » .

ثم تحولت هذه الجملة في الصياغة الثانية الى : « ترامت اليه همهمات أخواته البنات من صالة الشقة خافتة دق لها قلبه » . فالجملة الأولى تنساب انسياباً طبيعياً . أما الثانية فقد عرفت طريقها الى الجملة الاعتراضية . اذ أصبحت « الصالة » في وسطها . وتحولت الى : « من صالة الشقة » . وازدادة كلمة : « الشقة » تزيد لا ضرورة له . كما ان : « وجاءته » أصدق أنباء من « ترامت اليه » . والقلب « يتبض » و « يندق » . وكان النبض حساساً في الأولى . ولم يحقق استبداله بالدق الا اهدار هذه الحساسية .

ومحمد كمال محمد يعرف كيف يبدأ قصصه من لحظة متوترة للغاية ، تجرنا معها الى النهاية المحتومة . ويعرف أيضاً كيف ينهيها النهاية الطبيعية المتولدة من داخل العمل . لكنه يتجاوز - أحياناً - هذه النهاية . وقد لاحظ ذلك بنفسه بقصة : « لم يعد صغيراً » . كما لاحظها بقصة « أبواق الليل » التي تحدثنا عن عذاب ما بعد النكسة : في المقهى يحدث صدفة أن يقابل الشخص الأول رجلاً استشهد ابنه في سيناء . ومن تجاوزهما تصرف أن الأب المجهول لم يعد يثق بالحكام : « هل سيحاربون حقاً ؟ » . « لا أصدق كلامهم » نحن لا نقدر على الحرب ولسنا في قوتهم . . . » وقد ذكر له الجار الذي شهد المعركة مع ابنه انه مات عطشاً . فقام من نومه وتقياً حتى ملأ الفراش . والاحساس العام أننا « نحن أيضاً سنموت بعطش من نوع آخر » وهو - في زعمنا - « القرف » الذي داهمنا بعد أن حل الولاء بأرضنا . وفي الحديث « أن قوما شكوا اليه وباء أرضهم ، فقال : تحولوا فان من القرف التلف » . ويجسد الكاتب هذا « القرف » أو « الغثيان » في كوب ماء : « سمعت الرجل يتأفف ساخلاً من صوت كوب زجاجي يرتطم بالصينية أمامه . أنا أيضاً أتقزز كثيراً للرائحة التي أشمها في هذه الأكواب وأرمق في ضيق زبائن المقهى من باعة السمك » يزيد في ضيقى سحنهم القشاشة » - يقصده الفاشة - يتوافدون من سوقهم المجاور » (٨) . وباعة السمك لهم دلالتهم أيضاً . وعلمنا أصبح الصمت محرقاً التفت الى الرجل فوجد مقعده خاليا .

وتلك هي النهاية الطبيعية للقصة . وبها يتحقق الربط بين البداية والنهاية . ففي البداية ، كان الراوى وهو يسترجع الواقعة يشك في وجود هذا الرجل أصلاً : « في الحقيقة أنا لا أدري كيف لقيت هذا الرجل . . . متى رأيته بالتحديد . . . ماذا كان لون اللحظة التي اختارها لاجده بجوارى في المقهى » لكل لحظة في هذه الأيام لون مختلف . . . بل ربما لا أدري بأن كان وجود هذا الرجل حقيقة . . . » وفي البداية أيضاً يوحى بالخيالات التي بدأت تراوده منذ ذلك الصباح الكئيب : « في إحدى طلقات

جريدة الصباح ، التي بدأت قراءتها بعد ما فرغت من شواغل النهار .
 خيل الى انى اسمع تنهيدة طويلة ، كهدير قطة : اسمعها فى ودنى تماما .
 لم أكرث بالطبع ، فكثيرا ما توهمت أشياء تحدث طوال السنوات الأخيرة .
 بالتحديد منذ بدأت نفسى تضطرب فى الصباح الأول لتلك الصباحات
 الكثيرة . . كان قاسيا وعنيفا رد الفعل ، لذا لم أدهش لما أصابنى . . «
 وبين البداية والنهاية تدور القصة فى ومضة مع هذا التواجد الطيفى الذى
 يجسد عمق الجرح فى داخل كل منا . لكن الكاتب لم يشأ أن يحقق لها
 هذا النجاح . اذ تجاوز النهاية بفقرتين . الأولى تولد من النسيج .
 والثانية ثرثرة زائدة فصلها عن النسيج بعلامات فصل : « أدور مأخوذا
 فى شوارع المدينة الصغيرة . أجلس فى المقهى القديم خلف الزجاج
 المظلم بالأزرق انتظر الرجل . . الظلام يغطى المدينة ، والسكون يلفها ،
 كأنما غفت ليلات رمضان . . فى الضوء الشحيح اتصفح وجوه الزبائن
 الذين يغص بهم المقهى ، يتزاحمون مثلى بالملاح والعين والأذن حول الأبناء
 . . شجرة البلدية القميئة ينطح رأسها السحاب . . أتمنى أن يجرى
 الرجل . . أرصد الباب وأترقب محوما . . ، ولا معنى لانتظار الرجل
 الذى يتنافى مع كوننا جميعا هذا الرجل بمأساته العظيمة . ولاشك أن
 الهم قد حولنا الى نوع آخر من المخلوقات : « ارتطمت يدي بلحم طري
 نوعا ، عبر ورق الجريدة ، فيما أفردها لاتابع أعمدة المقال . . أرخيتها
 تحت ذقنى ، لأنظر . . لملتو ارتفعت رأس الرجل مبتعدة بابتسامة خجل
 تعتذر . . الرأس قردى . . فى فرصة الضيق انتصب شعر قصير ، تنتشر
 فى جوانبه شعرات بيضاء . . الملاح طيبة صادقة ، تشى بالانكسار
 والتعب : طويل جدا ، وسحق تاريخ هذا التعب ، ربما آلاف
 السنين . . « (٨) وقد ذكرت شجرة البلدية فى السياق . ولكنها كانت
 « قزمة » ولا نعرف كيف تحولت الى ناطحة للسحاب . وكانت فى السيات
 موحية بالنمل الزاحف عليها : « . . شجرة البلدية القزمة المواجهة لبابه
 المقهى ، أتخيل لمل النهار سابحا حول جذعها صاعدا هابطا . . « . وعلى
 أية حال فقد حذف الفقرة المشار اليها عندما أعاد نشر القصة . لكننى
 أبقي على الفقرة الأولى :

« اقتحمت خياشيمي رائحة كوب الماء قرب وجهي . . طفع تقزى
 حتى أحسست بغثيان أثار ذلك الشيء المتلكى فى جوفى . . « . وكانت
 كوب الماء قد أفرغت شحنتها تلك بالإشارة الأولى اليها ، ولم تعد بحاجة
 الى تأكيد لدلولها .

وبعيدا عن الخاتمة نقول ان كاتبنا قد جعل كوب الماء الزفر ، معادلا
 للغرف الذى اقتابنا . لكنه لم يجرى اصراره على الجلوس فى مقهى بائس

السّمك ، طالما أنّه يتقرّز من تلك الرائحة التي قد يراها غيره رائحة كد نظيف شريف . هل المقهى هو العالم الذي فرض على المتقرّزين ؟ .. وهن فرض عليهم أيضا أن يخاطبوا ذوى السّحن الغاشة ؟ .. ان العوالم التي صورها خارج المقهى عوالم مدانة أيضا . ولا يقل ما يقترّف بها عن جرم الغش . فهناك عدم الوعي بالكارثة : « فى الجريمة كانت صورة فلاح يحلق ذقنه حلاق القرية يتطلع الى وجهه فى المرآة .. أعطتني الصورة انطبعا بطمأنينة الفلاح ورضاه ، لكنني تحيرت من أين ينبعان .. » وهناك اللامبالاة . كما أن المقهى ذاتها تقدم لنا نماذج أخرى : « كان ثمة أحدهم يقرأ فى ورقة تشبه عقود العقار المسجلة ، وتحت الضوء تلمع ربطة عتقه الزاهية .. ولايس الجلباب ينصت مستغرقا ، ثم يتململ دافعا عن المقعد جانب مؤخرته ، ويقاطع لابس البدلة بصوت نائح : « ألا تعرف لى وصفه للبواسير ؟ » أما « العنوان » فيظل معناه فى بطن القاص .

فى كثير من قصصه ، يحاول الكاتب أن يستجلب إحدى صور الواردة بالسياق لتكون خاتمة لها . لاحظنا ذلك بالنسبة لشجرة البلدية وكوب الماء . وإذا كان التوفيق قد جانبه فى خاتمة هذه القصة ، فقد حالفه فى كثير غيرها ، ومنها : « ذراع تحت الرأس » بمجموعة : « الأعلى والذئب » (٩) وقد عودنا على ألا تفوته فائته ، فهو يتمتع ببصيرة وبصر حساسين . نشعر بذلك من خلال رصد الأشياء فى ثنايا السرد والفقرات الحوارية وتكاد دقة تصويره تغنيننا عن غيرها . فيكفى وصف دكان الحلاق وحده للدلالة على شقائه وبؤسه . كان الدكان قديما معتما ، تنخفض أرضه المرطبة عن طوار الشوارع المزدهم . وكان خاليا وحده بين دكاكين الحلقة الأخرى . تحت عارضة المقعد كانت مبصقة قديمة تقشر طلاؤها ، وانتشرت على وجهها بقع الصدا . وفوق سطح الأدراج المستطيل رصت زجاجات كولونيا فارغة ، تحمل الورقة السوداء الملصقة عليها قدم السنوات . والمشط الذى تحمله يده الرجل اليابسة اصفر لونه . وقرب قدميه على البلاط القاتم كان موقد كحول علاه الاخضرار بجانبه كوب فارغة فى قاعها تفل شاي جاف وعلى حافة الكوب كانت تدور نملة تصعد وتهبط بغير تعب . وعلى مقعد من القش القديم فى ركن الدكان كانت لقمة تبقت من رغيف أسمر فوق ورقة مبقعة بالزيت ، وفى جوارها قرص من الطعمية قضمته أسنان كهلال صغير ، وعود بصل أخضر .

ألا يمدنا هذا الرصد بقصة قصيرة متكاملة عن الشقاء دون تدخل أى عناصر أخرى ؟ .. من جهة أخرى ، فإن عنايته بهذا الرصد الخارجى تكمن وراء ظهور لفظة « الأشياء » ومفردها فى عناوين العديد من قصصه : « شئ صغير » .. « هذا الشئ » .. « لا شئ » .. « أشياء شاحبة »

« الأشياء والحب » .. « رائحة الأشياء » .. « أشياء صغيرة » ..
ربما . ويكفى وصف الحلاق نفسه - هيئته وحركاته - للخروج بنفس
النتيجة . كان الراوى قد دخل الدكان الخالى مؤملا أن يسعفه صاحبه
للحاق بموعد القطار . وقد أحاطه الحلاق بحفاوة بالغة نشعر معها بأنه
أمام فرصة نادرة . وهاهو يمسك بفرشاة الذقن ، ويدبرها فى المصبنة
وكتفه تهتز فى ارتعاشة . ولا يسمع الراوى وهو ينيبه الى أنه قد حلق
ذقنه فى البيت (١٠) . كان كم معطفه ممزقا عند كوعه الذى يبرز من
خلال المزق عاريا . وعندما اكتشف حلاقة ذقنه « أوما معذرا بحسرة
أوربية متكلفة » . ونزع القوطة الصغيرة من حول عنقه ، وحاول فتح أحد
الأدراج لإبدالها بأخرى أكبر حجما . وعندما استقرت فى يده القوطة
البيضاء المشوبة بصفرة ، بدأ ينفذ عنها الشعيرات اللاصقة بها . وفى
صمت تناول المقص وفتح طرفيه فى يده مرات ، ثم التقط المشط ونفخ
فيه نفختين ، ووقف خلفه ضاربا بالمقص مرات فى الهواء ، وقد بدأ
يجاذبه أطراف الحديث . انبعثت أسفل قفا الراوى قعقة عربة قديمة ،
والحلاق يجر مسند المقعد المتهاك لينخفضه خلف ظهره . وكانت الماكينة
ترتمش فى يده وتكاد لاتصل الى الشعر . كما كانت جرة المشط وسط
رأسه تقطع فى عناء مسافة طويلة كسفر من مقدمة الشعر حتى تصل الى
نهايته . ثقلت يد الحلاق على مؤخرة رأس الراوى . استند ب صدره على
كتفه . فى المرأة رآه يترنح خلفه شاحب اللون ، وتستند يده على كتفيه
تقيلتين . يتحول اليه منزعجا . مالت رأسه على كتفه . سقط المشط من
يده . تدلت ذراعاه الى جانبيه . بقى المقص معلقا فى أصابعه الساكنة :
« فى جواره كانت نملة الكوب على حافته تدور فى حركة دائبة .. دون
توقف .. » . وهكذا يتهاوى الحلاق كنملة مسحوقة . وتظل النملة فى
حركتها الفاعلة لتوحى بالخراب ، تماما النمل الذى تخيله الراوى فى :
« أبواق الليل » سابحا حول جذع شجرة البلدية .

ونستطيع ان نضم الى قصتي : « لم يعد صغيرا » أو « المفتاح »
و « أبواق الليل » قصصا أخرى تأتى نهاياتها كالنهايات الموسيقية
الصاخبة التى تستدر تصفيق الجمهور ، مثل قصة : « الجدار الأخير »
أو « المسروق » . وقد كان لخاتمتها ما يبررها - من وجهة نظر المؤلف -
مع عنوانها الأول . أما بعد تغيير العنوان فلم يعد لها مبرر يذكر .
فبعد أن عرف الراوى أن حبيبة الأول وحلمه كانت عشيقته الثانية لدى
لا يعرف صلتها بالأول : « أشحت مرتعدا كى لا يلمح نظراتى . وعلى
قيد خطوات منا كان ثمة جدار أخير يسقط من بيت ضربت فيه معاول
الهدم .. فبرزت نوافذ قريبة تطل منها رؤوس بدا كأن أصحابها يتعرون

على حين فجأة « (١١) ورغم جمال التعبير وإيجاءاته ، فخير منه أن يترك
لنا هذه الاحساسات .

وفي قصة : « الاصبع والزناد » أو « فى المنعطف » تتحول الخاتمة
الموسيقية الصاخبة الى مارش جنائزى . فالزوج ينتقل من دمياط الى
القاهرة . ورغم ان القاهرة موطنه فان الزوجة الدمياطية ترفض أن تترك
بلدها . فيضطر الى الاستقالة : « كنت سكران بحلاوة العسل الذى تسقيه
لى » . وعينها يحاول الالتحاق بعمل آخر . وعندما طال تعطله ، وباع كل
ما يخصصه دون ما يخصها . تبدل حالها : « أفكارى لا تحترمها . .
ولا تحترم حياتى التى أعيشها الآن لابقى معها . . أصبح تعطل فى نظرها
واحساسها حقارة . افتراس لرغباتها وقتل لمزاجها . . والتفت الى حابسا
نفسا لفحت وجهى سيخونته عنده أطلقه :

— هدمى ألم ترها وهى تدوسها بقدميها . . بعد أن تتركها متسخة
ثلاثة أسابيع . . تدوسها لأنها تحمل عرقى ! « (١٢) .

واحترفت الزوجة الدعارة فى حماية الشرطة . ورغم تيقنه من ذلك
وضربه المبرح بالشرطة لمنعه من التعرض لها ، فقد خارت ارادته تجاهها .
وتجاه مقاومة فسقها . وقد مهد الكاتب لهذه النهاية فى النص القديم
حينما قال : « لا أدري ماذا جرى للارادة الانسانية فى أى شئ يقومها
فلم تعد تحركنى . . لا بدل ما لا يوافقنى . . أو على الأقل أخطو على الطريق
خطوة » وأدار عينيه ليجد فيها الصديق نظرة مبهمة تائهة : « كنت أفزع
لأنى لا أدري هل أنا مستسلم . . أم أنى أعبى عن حقيقة الواقع . . »
وخشن صوته متراجعا كأنما يشده فى صدره شئ لا يريد أن يخرج :
« أعرف أنى يجب أن أغير حياتى . . يجب أن أبتعد عن هذا المكان » .

ويحثه الصديق بعد ان تكشفت الحقيقة بأدلة دامغة على ترك البيت .
لكنه عندما رأى امرأته ، وقد حسرت ملاءتها « عن ذراع ممثلة » (١٣)
لم يقو : « ورفع توفيق رأسه بلامح متقلصة كالمغموس . . فخلته
يستفيق لقدوم فكرية من استكانة بليدة . . ولكنى رأيت نظرة أخرى
تجلت فى عينيه . . كانت نظرة انسان يهوى فى الفضاء . . ولكنه يحسب
أنه سيصل الى الأرض واقفا على قدميه ! » .

وتلك هى نهاية القصة فى نظرنا . لكن الكاتب يخرج مع الصديق
الى الشارع ، وينساق وراء تصوير احساساته التى هى فى نفس الوقت
احساساتنا . وقد شعرنا بها من خلال السياق الواقعى ، ولم نعد بحاجة
الى إعادة تصويرها بطريقة تعبيرية ، ومن ثم فهى لم تضاف جديدا . فان
هى الا افصاح عما شعرنا به فى حالة كميونه داخل الجملة الواقعية .

وأشبهه أنها صور بليغة يهواها الكاتب . فالصديق يلتقط حقيبتيه ليغادر
 الشقة . ويحسب أن الرجل ناداه لأنه أدار نحوه وجهها يرتجف ، وقد
 أطلت من قسماته شيء هزه بعنف : « وبقي هذا الشيء يتنفس في أعماقي
 .. وأنا أخوض عند عتبة الشارع في مياه سوداء من منقوع النعال ..
 التي كان صاحبها بدكانه يضرب فيها بمخراز تخيلته ينفذ في عنق
 صاحبي . وثمة نجار مجاور يدق المسامير في لوح من الخشب المضغوط
 .. تصورته جسد توفيق مطروحا . وارتفعت لصراخ امرأتين في الملاءة
 اللف تتشاجران وسط الحارة .. التي اخترقتها في طريقي . وفي دروب
 الحى استقبلتني زوبعة هائلة .. كأنها تولت يرياحها الترابية ودواماتها
 العالية من زوبعة الأمس . وبين ما يجثم على أنفاسي وينخر في أعماقي .
 وأنا أتمنى لو أمطرت السماء .. خايلتني سن ذهبية .. ونسوة في
 ملأءات سوداء .. وصوت كالفحيح يرسم أمام عيني دوائر لعملات فضية
 .. ومست عيني المرتعدتين أظافر عنائية . وعلى الجانبين كانت الدكاكين
 كلها تضج بأصوات الراديو .. وهي تتشابك هادرة في سمعي ..
 كنصيب غربان سود » .

وأهم التغيرات التي طرأت على هذا النص في صياغته الثانية حذف
 لفظة : « المضغوط » من عبارة : « وثمة نجار مجاور يدق المسامير في
 لوح من الخشب المضغوط » . ويبدو أنه يساير العصر الانفتاحي الذي
 لم يعد الخشب المضغوط يحتل مكان الصدارة فيه بعد أن تعددت مصادر
 الخشب الطبيعي بعكس أيام الانغلاق . لكنها كانت صفة موفقة .
 فالشخصية التي يتحدث عنها كانت مضغوطة حقاً . فهي مصاصات هشة
 انتهت زوجه من تغلها وضغطها . ولم تكتم بذلك ، بل واصلت دق
 المسامير في جسده . ولم تكن بحاجة الى من يدلنا عما يرمز اليه « اللوح » .
 لكن المؤلف يعقب بقوله : « تصورته جسد توفيق مطروحا » . وإذا
 تسامحنا معه بالنسبة للصياغة الأولى التي تمت في بداية الستينات ،
 فإنه لا يجوز الصفح عن العبارة في النصف الثاني من العقد الثامن ،
 وكانت قد استوت أدواته التعبيرية منذ أمد بعيد . وأصبح واحداً من
 فرسان القصة القصيرة المعدودين . وكذلك الأمر بالنسبة للوحة :
 « النعال » . فقد عرفنا أن « المخراز » يخز توفيق دون حاجة الى قوله :
 « تخيلته ينفذ في عنق صاحبي » . وهو لم يترك صورة وردت بخاطره
 الا وحشدها في تلك الحاتمة ، حتى بدت كالمارش الجنائزي الذي ما زال
 يتردد صده داخل الصديق بعد أن دفن لتوه صديقه . وليست قضبتنا
 هي الصديق ، وإنما الغريق . وأصداء هذا المارش كانت تدوى في داخلنا
 دون حاجة الى موسيقى تصويرية مصاحبة .

الفـــوامش :

- (١) الاصبع والزناد - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٥ .
- (٢) سقوط لحظة من الزمان - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧ .
- (٣) الحب فى أرض الشوك - كتاب اليوم - يونيو ١٩٨٠ .
- (٤) خريف الشمس - دار المأمون - ١٩٨٤ .
- (٥) العشق فى وجه الموت - دار المأمون - ١٩٨٣ .
- (٦) البحيرة الوردية - دار المعارف - ١٩٨٣ .
- (٧) فى الصياغة الثانية حذف عبارة : « الذى جاور سوق المقهى فاستقام السياق مع الجملة الاعتراضية وإن كنا نفضل ألا تعترض السياق ومكانها - فى نظرنا - نهاية الفقرة » وأن يقول : « الغاشة » لا « الغشاشة » .
- (٨) استبدال فى الصياغة الثانية : « زمن » بـ « تاريخ » والتاريخ أكثر دقة - وحذف « أعمدة » فى « لاتابع أعمدة المقال » .
- (٩) الذئب والاعمى - طبعتان عن دار الأمل - ١٩٨٠ ، ١٩٨٣ .
- (١٠) اعتدنا البدء بقص الشعر لا حلق الذقن ، وقد يكون الكاتب قد قصد الى مخالفة العادة لمشير الى التباس الأمر على الحلاق ، كما أشار الى وهنه بصورة أخرى ، ولكن ؟ يوجد بالنص ما يشي بذلك .
- (١١) فى الصياغة الثانية حذفت : « .. كى لا يلج نظراتى » وحلت : « على بعد » بدلا من « على قيد » وتحولت جملة : « فبرزت نواخذ قريبة تطل منها رؤوس » الى « خلفه برزت نواخذ منها رؤوس » .
- (١٢) تعمدينا ان نثبت النص الاول والنص المعدل فى الفقر التى استعنا بها فيما سبق ليرى القارئ ان التغيير لم يكن جوهريا . لكن التعديل هذه المرة يطوله . اذ انه قد غير هذه الفقرة ، وحذف بعض من الحوار السابق عليها . ولذا فنحن نحيل القارئ اليه ، وإن كنا سوف نثبت بعض ما حذف عندما تأتى المناسبة . وسيلحظ القارئ انه لم يكن محقا سوى فى حذف الاستثناء فى جملة : « هذا شان بنات دمياط دائما .. ألا القليل منهن » . فالعبارة برمتها مجرد رأى خاص نبع من تجارب خاصة ، والاولى أن يطلق على عواهنه وألا يقيد بالاستثناء لأننا لسنا فى مجال احصاء علمى ، وإنما فى اطار توتر شخصى .
- (١٣) فى النص الاول : « حاصره ملامتها عن زند عار ممثلى .. يتغامز فى نعومته التحدى والتهيق ليلامس ا » ولا أحسب انه ودع احساسات الشباب حينما اكتفى بالانزعاع العارية المثلثة . فقصته القصيزة الطويلة : « العشق فى وجه الموت » تشي بعكس ذلك . أما الفقرة التالية لها فقد خلصها - ومعه الحق - من واوات وقاء العطف الواردة بالصياغة الاولى التى أوردهاها - كما دتتنا - بالمثنى .

العنوان في قصة محمد سليمان

ذهبنا في مقال : « العنوان والخاتمة في قصص محمد كمال محمد » الى أن معظم عناوين الكاتب تتسم بالعمومية ، ولا تنقل اليها خصوصيات العمل . ولذلك هان عليه تغييرها بسهولة عند إعادة النظر في بعض أعماله . وأصبح القارئ في حل من الالتزام بها . بل انه يضع للقصة أحيانا العنوان الذي يروقه . ويراه معبرا عنها أفضل تعبير من خلال معاشية صادقة لها . استطاع أن يستدرجنا اليها الكاتب نفسه بلمساته الفنية وحسه الانساني (١) .

واعتبر بعض الأصدقاء هذا المقال أول عمل نقدي يهتم بالعنوان وينبه الى دوره الفعال في البنية الفنية .

وببدأ اهتمامي بالعنوان منذ وقت طويل . وأذكر أن مجلة : « الهلال » أصدرت عددا خاصا عن القصة القصيرة في أغسطس ١٩٦٩ ، وكلفتني جريدة « المساء » بقراءة العدد . وكان من بين مواده قصة لجمل الغيطاني يتألف عنوانها من أكثر من ٣٥ كلمة : « أخيار حرب الكفرة ، وحديث سعيد بن واصل الشافعي ، مع ايراد أحواله وآماله كذا ما جرى له ، وهو من صغار العسكر المقيمين بالقلعة التي يحاربون منها الكفرة وفيه هوامش عن كل ما وقع . ودار وجاء عنه في الكتب والأسفار » . وكان الغيطاني يساير تقليعة ظهرت في الغرب ثم سرعان ما خبت . ووصل العنوان عند بعض المقلدين الى طول الخبر القصير ، وكأننا في مباراة لاضابط لها . وتركزت هذه التقليعة بصماتها - الى حد ما - على عناوين احسان عبد القدوس . وكان العنوان عنده لا يزيد عن كلمتين ، فأصبحنا نقرأ له مثلا : « القضية نائمة في سيارة كاديلاك » وغيرها . وكان من بين ملاحظاتي على عنوان الغيطاني أنه جاء « أضخم » من القصة « فلم يخدمها » (٢) .

وفي مجموعة محمد سليمان : « قراءة في جريدة الصباح » (٣) قصتان قصيرتان جدا ، الأولى : « بقايا الآخرين » والثانية : « اغتيال الزمن الجميل » . في الأولى يصور شخصية من الشخصيات التي تعيش تحت مستوى الفقر ، أو لنقل : تحت المستوى الأدنى . انه يعيش

عيشة الكلاب . ولهذا يبدأ الكاتب قصته بتشبيهه بالكلب . وهو كلب ضال من ذلك النوع الذى يسعى فى الطرقات وراء عظمة : « الكلب المدرج جاسمت عيناه فى شتى الأركان » . مسح الأرض بنظراته شبرا شبرا . قفاه تحرقه الشمس فلا يبالي . كل همه بقايا شئ ما . . ورق . . خرق . . أدوات قديمة . . أى شئ . . ويصادف كومة ورق هائلة . فيجمعها « وقد لاح فى عينيه بريق الانتصار » . ويلمح شريط ظل فيتجه اليه « تعبت يده داخل المقطف لتخرج بقطعة خبز جافة . يقضمها على مهل متأملا الشارع شبه الخالى من المارة . مرة أخرى تغيب يده داخل صدره لتخرج عقبه سيجارة . تومض فى يده ولاعة أنيقة . يعتدل بموازة شريط الظل ويسند رأسه الى المقطف . تمر امرأة بدينة فتلتصق نظراته بمؤخرتها . يعبث خفية فيما بين فخذه . فى تلذذ قام ينفث الدخان !! » .

الرجل يقاتل على بقايا الآخرين أيضا : قطعة خبز جافة ربما وجدها فى أحد صناديق القمامة . . عقب سيجارة . . وحتى الولاة الأنيقة التى التقطها - لا ريب - أثناء رحلة البحث اليومية . معها تتولد مفارقة لاذعة تشكل عنصرا من عناصر المفارقة الأم بين احساسات الرجل الجنسية وبين هيئته الرثة وقذارته التى لا تفرق عن قذارة مقطفه الى الدرجة التى جعلت الكاتب يوحد بينهما : « يلمح شريط ظل فيتجه اليه . يلقي المقطف ويجلس بجانبه . لفرط قذارته يبدوان قطعة واحدة » . وللرجل ذوقه الجنسى فهو لا ينظر الى أى امرأة ، وإنما تلتصق نظراته بمؤخرة « امرأة بدينة » . وهى لقطعة نفسية عميقة . . وإذا كانت جميع الكائنات تبدو بالمظهر اللائق لأجساد الوليف . وكان الرجل يعيش دون المستوى الانسانى ، فقد بدا لنا أن شغله هو الحصول على لقمة العيش . وإذا بنا نفاعا بتفكيره فى الجنس . وخفى عنا أنه تفكير غريزى لاستمرار الحياة . لقد تراكمت فوق رأسه كل بقايا الآخرين ونفاياتهم ، وكان من الممكن أن يصيبه تراكمها ببلادة الحس الذى يؤدى به الى العجز الجنسى . غير أن الفطرة انبثقت من جوف هذه التراكمات الاجتماعية الظالمة لتأكيد ذاتها واعلاء كلمتها وكأنها تتحدى حكم المجتمع . فالفطرة الانسانية أكثر ثباتا من كل الأوضاع الاجتماعية المتغيرة . لقد أئرى الكاتب بهذه اللقطة تراث الواقعية النقدية ، غير أن القصة ليست قصة « بقايا الآخرين » ، وإنما قصة هذه اللحظة المشحونة بالأحاسيس والمشاعر .

وفى القصة الثانية : « اغتيال الزمن الجميل » يصور الكاتب - عن طريق الرصد الخارجى - حالة صمت مريب يكتنف الناس والأشياء : « بائعة الجرائد العرجاء كفت عن نداءها المعهود وراحت تحديق فى شروء ، تتناول الفلوس من الزبائن وترد الباقي دون كلمة ، ابتنتها المشاكسة

كانت لا تزال فقط فوقه فركستها الكرونية أسفل عمود النور . الزحام والضجيج وهرولة الناس تجاه المواصلات تكاد لا تبين . كل شيء يتحرك ببطء كأنه عرض بطيء لمشهد سينمائي مثير ، العاصف شبه ساكنة فوق السور والكنايس ومساكن المقهى والزوج يضاد بيته والزوجة في الشرفة . . وحتى السماء اكتست بغيمة خريفية غريبة في غير أوانها فحضبت الميدان برمادية كثيفة . والشمس لاحت كأنها في حالة احتضار .

وكان لابد أن يحدث شيء يحدد معالم هذا الجو القبيض ويهبه معناه . وكان ما حدث أشد إيلا للنفوس من أي شيء سبقه . يبدو أنه كان النتيجة الطبيعية لبؤرة الارهاصات : « مشى الشاب النحيف الى جوار الفتاة ذات الوجه الجميل . . طفق يحاورها بصوت خفيض ورأسه تتحرك نحوها من لحظة لأخرى . رأسها لا يتحرك . لاح الغضب في نظراته . الدهشة في عينها . ثارت ثائرتة فجأة . قبضت يده شيئاً . في ثوان كان الشيء قد استقر في الرقبة الناعمة فانبثقت نافورة دم أغرقت المكان . هوى الوجه الجميل فوق الأسفلت الأسود . لم تند عنه سوى آهة خافتة ، العينان جاحظتان تجاه السماء ، لا شيء فيها غير الذهول . . »

وتعانقت الجريمة مع العنوان لتصبح الفتاة علما على الزمن الجميل الذي اغتالوه في وضوح النهار . وكقدمة للموت اكتسى الميدان بكابة رمادية ، ولاحت الشمس الحزينة وكأنها في حالة احتضار . فاقم سرداق العزاء قبل تحقق الوفاة ، وكأننا جميعا في انتظاره . ولولا العنوان لما استطعنا أن نصل الى هذا المغزى ، ولتحولت القصة الى مجرد صورة معبرة لفنان متمكن . فالعنوان جزء دال من النص ، ووسيلة للكشف عن محتوياته . فهو مظهر للنص ومواز له في آن . انه البهو أو المدخل الذي نطل منه على جميع حجرات القصر ودهاليزه ، ويخرج اليه جميع أهل الدار .

ثمة ملاحظة أخرى تتعلق بتشكيل اللغوى لعنوان هذه القصة . فقد قرأنا : « مأساة العصر الجميل » لضياء الشراوى بمجموعته : « بيت في الريح » (١٩٧٨) و « موسم العنف الجميل » لفؤاد قنديل ، ويذكر أنه كتبها في الفترة من نوفمبر ١٩٧٧ حتى مارس ١٩٧٩ ، ومجموعة « مدينة الموت الجميل » (١٩٨٥) لسعيد الكفراوى ومقالات « أدب الفساد الجميل » (١٩٨٧) لجمال فاضل و « صباح الحب الجميل » (١٩٩٣) لرفقي بدوى - والتزمت جميعها بنفس التشكيل اللغوى . ويتبادر الى الذهن في مثل هذه المناسبة ، أمثال تلك الأسئلة :

هل جاء الاقتداء نتيجة افلاس فكرى نهج على العنوان ؟ أم
مسايرة للعنوان الناجح ، كما يحدث فى عالم السينما عندما ليشى أيضا
هزيمة فى الابتكار ؟ أم عشق لصوت سبقنا وشفقنا به الى حد التأثير ؟

وإذا نظرنا فى عنوان : « موسم العنف الجميل » فسنلاحظ أنه لا يدل
دلالة كافية على مضمون الرواية . فإذا كان المقصود بـ « العنف » حرب
الاستنزاف ومعركة العبور ، فأظن أننا نتفق على أن أحداث المرحلتين – كما
فى الواقع العسكرى والروائى – لم تكن من قبيل العنف ، وإنما القوة .
لأن العنف – فى نظرنا – انفعال عصبى للضعف . والقوة ضد الضعف .
كذلك فإن الحرب ليس لها « موسم » والجمال لا يوصف به العنف ، حتى
لو كان تعبيرا عن الصمود فى حرب الاستنزاف ، والبسالة فى معارك
أكتوبر . والحرب لاجمال فيها . وإنما فيها الشرف والصمود والاستبسال
والنصر أو الهزيمة .

أما عنوان : « اغتيال الزمن الجميل » فلم نستطع أن نستنبط
عنوانا أصدق تعبيرا منه عن مضمون القصة ومن ثم فهو يدخل فى نطاق
التأثير المثير .

وفى مجموعته الأولى : « الحسبة والسلطان » (٤) قصة بعنوان :
« اليوم يقيمون حفلا » . وجملة المفتتح تصلح عنوانا للقصة : « اليوم يقيمون
حفلا بمناسبة انتهاء خدمته وإحالاته الى التقاعد » : ويبدو أن الكاتب شعر
بذلك فأفرد لها فقرة مستقلة . ويدت مع استقلالها كأنها عنوان جانبي .
ولو اتخذها عنوانا لحاز القبول . فنحن لسنا ضد العناوين الطويلة وإنما
ضد تضخمها بلا ضرورة . والتضخم يكتم أنفاس العمل . غير أن بهذا
العنوان المفترض آفة أخرى . فانتهاى الخدمة مرادف للحالة الى المعاش
أو التقاعد . ولا تخلو أعمال الكاتب من الكلمات أو الجمل الزائدة . يقول
مثلا فى هذه القصة : « .. أيضا كانت زوجته تستعمل معجونا مشابها
تخفى به تجاعيد العمر يسمى « كريم » .. » وأزعم أن عبارة : « يسمى
« كريم » زائدة . ففى الوصف السابق عليها ما يغنى عنها . والتعريف
بالصفة يغنى عن التعريف بالاسم .

بعد العنوان الجانبي ، تبدأ القصة من اللحظة الحاضرة لا المستقبلية ،
يرصد ما يحدث خارجيا ، وتبيان دلالاته الداخلية : « غمس الفرشاة فى
الصابون . نصف دورة حول ذقنه وصدغيه وتجسد له وجه بلياتشو
.. ضخام الأذنين .. جأظ العينين .. مفلطح الأنف .. واسع الشدقين ،
يتبدل لسانه بطول سنوات عمره الستين ، ساخرا من كل شئ .. المعانى ..

الموقف .. الأحداث بكل ما فيها من إثارة .. فقد المعنى دلالاته .. الموقف أهميته .. الحدث أثارته ، لا شيء بات محصلة لكل شيء ، كان الأمر كان سرايا وخبا ، أو هو على وشك الخبو !! » .

وربما كان لوجه البلياتشو دلالة أخرى .. فهم لا يحتفون به — كما سيتضح من تسلسل الأحداث — وإنما يجبرونه على الاشتراك بالتمثيل في المهزلة التي تتم كلما أحيل عامل إلى المعاش .. فهو يشعر في قرارة نفسه — في ظننا — بأنه يقوم بدور البلياتشو رغم أنه .. بكل ما يمثله البلياتشو — في ضميرنا — من حزن جواني ومرح براني .

ونلاحظ أنه يتخذ من عبارة العنوان مرتكزا يساعده على الانتقال من نقطة إلى أخرى، ويجعل منه نغمة موسيقية منبهة للأذن لتواصل الاستماع . ويحرص على أن ينفرد المرتكز بذاته .. ثم ينتقل منه إلى متابعة السرد :

« اليوم يقيمون حفلا ... »

أجرى الموسيقى فوق صدىه فأزاح الصابون .. بانث التجاعيد غائرة كالآخاديد .. منبعجة كالأرض الجدياء .. أمعن النظر إلى وجهه ثم قطب جبينه ليردع بصعوبة شياطين الضحك التي تقافزت في صدره .. تذكر « الاستورجي » الذي قام بدهان الألواح الخشبية لديه منذ بضعة أشهر ، قبل الدهان رآه يستعمل معجوناً أصفر اللون يخفى به بمهارة مثل هذه التجاعيد في الخشب ، أيضا كانت زوجته تستعمل معجوناً مشابهاً تخفى به تجاعيد العمر يسمى « كريم » لكن شستان بينهما ، فمعجون الخشب لاشك أكثر بقاء وصموداً .. ترى هل يمكنه أن ... وزاد من تقطيعه وجهه !! » .

ويطول المرتكز هذه المرة بعد انتهاء الفقرة ليمنحنا معلومة أخرى عن اللحظة الآتية : « اليوم يقيمون حفلا وسوف يعطيه المدير شهادة تقدير » . وتلك إضافة إلى جملة الابتداء .. فأصبحت كل المعلومات التي وصلتنا عن الحفل المرتقب هي : « اليوم يقيمون حفلا بمناسبة انتهاء خدمته وحالته إلى التقاعد ، وسوف يعطيه المدير شهادة تقدير » . ويعرف شهادة التقدير — من وجهة نظر شخص القصة — في مفتتح هذه النقلة : « وشهادة تقدير هي في الواقع أشبه بستان كبير يسدله المدير بيده أيذا بانتهاء دوره ، تماما كما لو كان يصدر أمرا بتخريد إحدى الآلات التي لم يعد منها فائدة » .

ويعود من اللحظة الآتية الى اللحظة الآتية • فينبجس الدم أثناء الحلاقة ، وينثال ليتكور في بؤرة في جانب وجهه • وترجعه هذه البؤرة الى الماضى السحيق ، حين حدث ذلك لأول مرة منذ ما يزيد عن أربعين عاما • فأصابه الذعر • ويمتزج الماضى بالحاضر • تجربة الجرح الغابر بالجرح الحاضر • ويراقب نقطة الدم فى تبلىد تام • ويمتزج المرتكز اللفظى بالسياق لنصعد الى الآتى : « • اليوم يقيمون حفلا ••• سوف يلقي المدير بعض التعليقات الساخرة ليضحك منها الجميع حتى المحتفى به • » يتوقف قليلا ثم يتطلع الى الحاضرين بنظرة فاحصة ثم يستطرد قائلا : انه نظرا لما يتسم به الزميل من خلق حميد وروح تعاونية فقد أمكن تحسين الانتاج وزيادته • ويشيد بالتقدم والنجاح الذى أحرزته ادارته ، والطفرة الكبيرة التى حدثت فى الانتاج • وما فعله شخصيا حتى استطاع أن يحقق المستهدف من الانتاج ويتجاوزه • ويضرب لذلك أمثلة مدعمة بالأرقام جهزها له مساعدوه • وبعد أنه ينجح فى استعماله مطية للاشادة بذاته • يرسم فوق شفثيه ابتسامة غامضة ، ويقول ان الفضل فى ذلك لا يرجع - بالطبع - له • بقدر ما يرجع الى اخلاص وتفانى جميع العاملين ، ومن بينهم الأسطى « وردانى » المحتفى به • فتدوى القاعة بتصفيق حاد. تتخلله هتافات نمطية يجار بها نخبة من المتخصصين تمجيلا للمدير الديمقراطي الانسان •

والجرح الذى أصابه أثناء الحلاقة ان هو الا تعبير عن هذا الجرح الذى يصيبه أثناء كل احتفال ، والذى من المتوقع أن يصيبه أثناء احتفال اليوم ، ولهذا فقد تحدر دم الجرح - هذه المرة - كتيبان - اذ تضخمت كرة الدم ، وسالت فى بطء راسمة خطأ ثعبانيا بطول صدغه لتستقر فى بطن الحوض ، وخرجت آهة حارقة من صدره وهو يسمح ذقنه بقطعة « الشبة » ، « وكان آلاف الخناجر قد انغrust فى جسده • وتناول المنشفة على عجل يكتم بها آلام الجرح • اليوم يقيمون حفلا ••• » •

وهنا يتخلل المرتكز اللفظى عن دوره كمرتكز ، ويتحول الى آهة ساخرة تتخلل السياق وتأتى فى ختام بعض فقاره • وان تحولت - أحيانا - الى لازمة زائدة تخضع لخصائص التكرار غير الموظف • ومن التكرار الموظف عنده فى ذات القصة تكراره لعبارة : « حر هو فى ذقنه » الذى تخللت حديثه عن اطالة لحيته لاختفاء أخايد الزمن ، وسخرية المدير ونائبه منه •

وواقعية محمد سليمان تنتمى الى الراقعية التشيكوفية • ويبدو تأثير تشيكوف فى ابداعه واضحا جليا • نلاحظ ذلك - على مبييل المثال.

لا الحصر - في قصة : « علاقة خاصة » . وتحدثنا عن علاقة شخص القصة
بذئابة . وعلى الفور ، يرد في خاطرنأ شخص قصة « شقاء » لأنطون
تشيكوف وعلاقته بمهرته . وقصة : « الكلب الأجر » بمجموعته الأولى .
تذكرنا بقصة « موت موظف مدني » . وجماعة تشيكوف المغمورة أو الهامشية
تتألف غالبا من الأطباء والمدرسين الفقراء . وجماعة سليمان تتألف - غالبا
.. من الموظفين المطحونين ، وتتناول الكوادر العليا بالسخرية . وكتبت
قصة : « اليوم يقيمون حفلا » بضمير الغائب . وكان الغائب حاضرا دوما ،
لبناء القصة على تذكره لحياته العملية في لحظة استعداده لحضور الحفل .

وتشجب القصة تلك الحفلات التي تقام لتكريم العمال . فالعامل
يظل طيلة حياته مهضوم الحق . ومناسبة توديعه تتخذ لا للاحتفاء به ،
وانما لاستعراض الانجازات المزعومة والوهمية . ولهذا نرى العامل ينسحب
من القاعة عندما يسمع اسمه يتردد في أرجائها ، ويتجه الى باب الخروج
الخلفي « وقد تجلت فوق قسماته المتغضنة دلائل ارتياح شديد لم يحس
به طيلة السنين الماضية !! » . وبطبيعة الحال فإن هذه القصة الشديدة
البساطة والوضوح ، لا تقف عند حدود المديرين وانجاز الشركات ، وانما
ينسحب أثرها على انجازات الدولة والاحتفالات الوهمية بأعياد العمال
وغيرها من الأعياد القومية . فنحن أمام كاتب متمرس يستخلص من الوقائع
البسيطة ، واللحظات العابرة ، أعماق وأخطر النتائج .

الهوامش :

- (١) الثقافة ، يولية ١٩٨٩
- (٢) النساء ، ٢٥ سبتمبر ١٩٦٩
- (٣) مختارات قصول ، العدد ٦٩ ، ١٩٤٤
- (٤) قصص عربية ، ١٩٨٨

هوامش على قصة محمد صدقي

يبدأ محمد صدقي قصته من لحظة حرجة متوترة للغاية ، يتركها بعد حين ، ليعرض علينا حياة كاملة ، من خلال موقف أو لحظة ، لشقاء نموذج بشري • ومهما تعددت نماذجه فإنها تلتقي في النهاية في بؤرة واحدة ، لتسحق في بوتقة واحدة • انه يبدأ قصة : « في المسبك » بأمينة صغيرة ، لطفلة صغيرة ، تتلف على تحقيقها كما وعدا أبوها ، لتكون هذه الأمينة هي مدخله الى حياة شاقة شقية : الطريق الطويل الذي يمتد بين منزل الأسطى سلامة في « عزبة التيتي » وورشة سباكة الرشيدى في « أبو الريش » تقطعه سعدي كل يوم في نصف ساعة أثناء ذهابها بطعام الغداء لأبيها • أما في يوم وقفة العيد فقطعته أربع مرات •

وكانت كل مرة تستغرق عشر دقائق فقط لتذكر أباهما بأن يأتي لها بالفيستان الجديد الذي وعدها به من محل « خردوات المسيرى » بعد أن يأخذ جعبته من الحاج محمود الرشيدى • ويركز الكاتب على المرة الرابعة ، وها هي الصبية بعد أن قطعت المشوار الطويل علوا ، قد اقتربت من أبيها وهو يقف في حوش الورشة الخلفى ، بين بضع مواسير قديمة من الزهر ، يفرك كفه قبل أن يتناول مطرقة الحديدية • من بين قدميه ، يرفعها الى أعلى رأسه ثم يهوى بها على طرف الماسورة الزهر الكبيرة محاولا تكسيورها الى أجزاء صغيرة • وخين اقتربت سعدي من أبيها توقفت ذراعا بجانبه ، ثم ابتسم لها بأنفاسه المبهورة ، وهو يرفع طرف قميصه الى عنقه يسمح به قطرات العرق المتدحرجة من ذقنه الى صدره ، ويؤكد لها في حنان أبوى عميق أنه لم يبق غير هذه الماسورة « ونسد القرن واجيكى على طول » • وذلك في حوار قصير متلاحق بين طفلة متلهفة على شراء فيستان العيد بكل ما يحمله من فرحة ، ووالد يسعه أن يحقق أمنيتها • وخلال الحوار تتابع أوصاف الفيستان في مباراة بينهما تفرز انطباع صورته بطريقة الحفر على الحافظة : « البولين الأزرق أبو نقطة بيضة » • « أبو كلوش واسع » • « وفيونكة في الصدر حرير » • « اللي في الفترينة » • « اللي شاورتى عليه » •

وتلتحم البداية المتلهفة برحلة الشقاء في نسيج واحد • فقد امتدت ذراعا بعد رحيل ابنته تحملان مطرقة الحديدية الكبيرة يطوح بها فوق

رأسه ويهوى بها على طرف الماسورة مرات عديدة : « ظلت مطرقته ترتفع عالية فوق كتفه ، فى فضاء حوش الورشة الترايبى ، ثم تهوى منقضة على الماسورة ، يتتابع صدى دقاتها ، طم ، طم ، طم ، طم ، فى فضاء الورشة بين قطع الحديد الخردة ، والزهر القديمة دون أن تنال تلك الضربات المتلاحقة القوية شيئا من طرف الماسورة ا » . ويتمهل الكاتب عند متابعة انهاك قوة شخص القصة فى الساعة الأخيرة . وكانت ضربات سواعده القوية قد هشمت ثمانى مواسير مختلفة الأحجام والأنواع منذ الصباح . لكنه لم يألّف صلابة زهر هذه الماسورة اللعينة منذ اشتغاله عتالا يكسر جميع أنواع الزهر . ويتذكر الأنواع المختلفة من خامات الزهر ، التى حطّما منذ عمله فى هذا المسبك أثناء الحرب ، وضربات مطرقته تتوالى على الماسورة فى اصرار عنيد ، حتى دهش المعلم محمود الرشيدى من هبلابتها ، وانحنى عليها متأملا ضربات المطرقة : « تحب أجيب لك الواد الصعيدي اللى جوه يساعذك » . لكن الأسطى سلامة أصر على تحطيمها وحده حتى تمكن منها وقبض جعبته ، وحمله حنطور الى بيته بعد أن مر به على خردوات المسيرى وهو يشكو ألما حادا يسرى خلال جسمه منتشرا من ساعديه حتى قدميه . وقد ألزمه هذا الألم القراش جثة هامدة طوال شهرين كاملين . وعندما عاد الى المسبك كان قد استهلك تماما ، فلم يعد قادرا على رفع مطرقته « وفى صدر الواحد منا مراة تحكيها ابتسامة أسيانة : تهوم على تقاطيع الأسطى سلامة وهو يجلس هنا أو هناك فى أحد أركان حوش المسبك الترايبى الرطب ، يهز يديه وبينهما منخل السبلة الناعمة أو الرمل ، يعدهما لخلطة الصبة الجديدة . . . يملأ بهما صناديق الفرص . . » والقصة لا تنتهى بنهايتها لأننا نتذكر الحاج محمود الرشيدى صاحب المسبك : « تحب أجيب لك الواد الصعيدي اللى جوه يساعذك ؟ » فنشعر أن هناك انسانا آخر كان فى انتظار السحق .

وقد حدثنا الكاتب عن اهتمامه ببداية القصة عام ١٩٧٣ ، وذلك بقصته : « أشياء . . لا تدعو للدهشة » التى ارتضى عنوانها علما على مجموعته الخامسة . فشخصها صحفى وكاتب قصة ، يلخص الكاتب نظراته الى البداية فى عبارة موجزة : « نقر باصبعه أعلى أذنه يبحث عن بداية لنقطة الانفجار فى حدث القصة الرئيسى . . » . والقصة عند محمد صدقى - فى زعمنا - لا تبحث عن بداية لنقطة الانفجار ، وانما بدايتها هى « نقطة الانفجار » . بعدها يحدث الانفجار فى الحدث الرئيسى . ويبدأ الانفجار بقصته : « فى المسبك » منذ لحظات علم قدرة شخص القصة على تحطيم الماسورة ، ويحمد بخمود أنفاسه . وقبل الجملة السابقة يكشف لنا المؤلف عن أسرار فنه : « يكتب . . يكتب . . ماذا يكتب . . ؟ يحاول البدء فى كتابة القصة التى عليه الدور فى نشرها ، القصة التى لابد أن

يسلدها غدا ، والتي تشغله فكرتها منذ أسبوع ، تلج على ذهنه دون أن يسمح ذلك القابع داخل رأسه بالرضى عن كلمات لدخلها ، صورة يلتقطها خياله ، يرضى هو عنها ، يجعل فيها ما يعبر عن الصدق ويثير احتمال القارىء ، كأن يبدأ القصة مثلا ٠٠ بمحاولة اجتياز مفاوز العناء الصعب ، أن يعبر هما يريد أن يقول ٠٠ ويمكن أن ينشر ٠٠ أن ٠٠ لابد في مثل هذه الأيام الرديئة أن يكون ابتداعه بسيطا وصادقا ٠ ناعما وجارحا ليلعب الأدنياء كما يلعب الحواه ، حتى يظل قويا وباقيا في ساحة النزال بسبب قدرته على المواجهة والتحدى من خلال الاصرار على نكش الجرح ٠٠ « ٠ ولا يبدأ شخص القصة بكتابة العنوان ٠ فالعنوان ينبثق في الذهن أثناء الكتابة ويخضع للتغيير والتبديل ٠ فبعد عدة محاولات فاشلة مع البداية انتابته خلالها حيرة غامرة ، أخذ يلعب في الأوراق التي سجل عليها تلك البدايات « حتى انفعل فجأة مع رشفة أخرى من كوب الشاي ، وبدأ على رأس الصفحة الجديدة يكتب عنوان القصة الذى خطر بباله للتو في أربع كلمات « لا شيء يدعو الى الدهشة » لا فليشطب هذا العنوان ٠٠ يجعله هكذا « أشياء ٠٠ لا تدعو للدهشة » ٠



والقصة القصيرة لا بداية ولا نهاية لها ٠ فلا توجد بداية غير الحياة ، ولا نهاية غير الموت ٠ وبين الموت والحياة تكون المعاناة ٠ والمعاناة هي القصة القصيرة ٠٠ أو هي ما يجب أن تعبر عنه القصة القصيرة ٠ وقد عبر عنها المؤلف في الفقرة السابقة بقوله : « محاولة اجتياز مفاوز العناء الصعب » ٠ لكن ذلك لا يتحقق له في بعض قصصه التي يبدأها بمقدمات لا تحملها ، تحمل بعض آرائه أو ذكرياته أو مناسبة قصصها كما كان يفعل جى دى موباسان ، ونجيب محفوظ في بعض قصص مجموعته الأولى : « همس الجنون » ٠ ولقد تحدث سليمان فياض عن هذه الآفة في لقائه مع محمد كشيك حينما قال : « فى البداية وقصت فى شرك التسخين » و « التقديم » ، ومثلما وقصت فى شرك أخرى مثل « التعليق » على ما يحدث ، أو « الجمل » و « المواقف » المثيرة عاطفيا ، ثم تعلمت كيف أتحرر ٠ بدأت بحذف أى « تقديم » أو « تسخين » مثلما عرفت فى « المراجعة » شطب أى « تعليق » وبقسوة تامة ، أو أى « حشو » أو لغة تحمل أى « حدة عاطفية » ، محتذيا فن « النحت » لا فنون « اللون » ، ومؤثرا الكلمات والصور الحسية ، على كلمات المعاني والصور البيانية ، قدر الطاقة ٠ أذكر أن يوسف ادريس ، قرأ لى مرة قصة فقال لى عندما تقابلنا : ادخل فى الموضوع ٠ احرص أولا على حذف أى مقدمة ٠ اكتنبا لتدخل فى الموضوع ، ثم احذفها ، واترك القصة لتبدأ من حيث ينبغى

أن تبدأ • لن أنسى له هذا الدرس أبدا • • (الثقافة الجديدة -
ابريل ١٩٩١) •

واذا أردنا أن نمثل للمقدمات التي لا تحتلها القصة ، فليكن المثل
الأول هو مقدمة قصة : « الفانوس » أولى قصص « الأيدي الخشنة »
(١٩٥٨) • والثاني مقدمة : « قال الخريف » التي كتبها عام ١٩٨٩ •
ويبدأ الأولى بالحديث عن التعارف بالصدقة في المقاهي والقطارات وغيرها ،
واحتمال امتداد هذا التلاقي العابر الى صداقة طويلة العمر ، وتعرف الانسان
على جوهر حياة أخيه من خلال بعض التصرفات أو الكلمات • ثم يتحدث
عن عم عزوز الذي التقى به في عربة الأتوبيس القادمة من طنطا الى
دمنهور ، وتعرفه على جوهر حياته الطيبة من خلال حديثه معه بعد أن
هزه من ذراعه ليصحو من غفوته • وكان يتعين حذف هذه المقدمة لتبدأ
القصة بنداء جاره له : « يا حضرة • • يا أستاذ • • اصبح يا حضرة • •
شوف المفتش • • فتلك هي بداية « الوسط » الذي تعنى به القصة وهو
تحطم الثلاث الأرسطى المقدس : « البداية والوسط والنهاية » •

ويبدأ قصة : « قال الخريف » بخلاصة لحياة الراوى الذى عاش
طويلا وسافر كثيرا وعانى من تجارب قاسية عديدة • وعرف معنى وجود
المرأة في شبابه ، ومعنى قيمة المال في شتيخوخته ، الا أنه بدأ يشكو من
وهن الذاكرة ، وعجزها عن استرجاع الكثير من عجائب رحلته • لكن
الذى لم تغب صورته ومعناه من ذاكرته هو لقاء الصدقة ذات صباح خريف
بطفل مثير للدهشة ، تحدث معه حديثا موجعا للقلب عن أبيه الصانع الماهر
وزوجاته القاسيات • ويتحدث الراوى كذلك عن انتهاء رحلة انتدابه
للاشراف على مناهج التفتيش للعام الدراسى الجديد بالقاهرة ، وعودته الى
مسكنه بالاسكندرية عبر الطريق الصحراوى في وقت متأخر من الليل
بسيارته ، كما يتحدث عن القمر ليلتها والسحب السوداء وجياد رياح
البحر الى أن يصل الى مسكنه جائعا لينام على الفور •

وكل هذه المسامرات لا دخل لها بنسيج القصة ، فهي تبدأ - في
حقيقة الأمر - من صباح ليلة الجوع الذى قابل فيه الصبى • وقد يظن
المؤلف أنه بهذه المقدمة يرسم أبعاد الراوى النفسية باعتباره مشاركا في
الأحداث • فهو يحمل مع الصبى أعباء القصة ، ممثلا للخريف الزاوى
والوحدة المضمة ، كما يمثل الصبى الربيع الزاهى رغم وحدته القاسية •
لكن ما تم عرضه في السياق وخاصة عن طريق الحوار يغنيانا عن هذه
المسامرات • وعلى أية حال فالقصة تفتقر الى أصالته القديمة • • أصالة
« الأيدي الخشنة » و « الأنفار » رغم عودته الى موضوعه الأثير ، وهو
معاناة الحرفيين وخاصة الصغار منهم ، سواء جاءت هذه المعاناة عن طريق
الحرفة ذاتها ، أو عن طريق ظروف خارجية كالأعباء الأسرية • ومن عيوب

هذه المقدمة - بالإضافة الى المباشرة في رسم البعد النفسى للراوى - تعاطفها بعبارة مباشرة أيضا مع الصبي الذى يصغه الراوى بأنه « طفل مثير للدهشة » وبأن حديثه « موجه للقلب » . وكان فيما مضى يترك هذه الانطباعات لحكم القارىء .

وقد صاحبته هذه الآفة محمد صدقى منذ « الانفار » (١٩٥٦) حتى مجموعته الأخيرة : « أشياء .. لا تدعو للدهشة » (١٩٩٠) ، وربما يرجع ذلك الى عدم مواكبة النقد لأعماله رغم الحماس الذى صاحب « الانفار » و « الأيدي الخشنة » والضجة العقائدية التى أثارت حوله . ولم يشر محمود أمين العالم الى هذه الآفة فى تقديمه لمجموعة : « الانفار » ، وإن أشار الى آفات أخرى لا تقل خطرا عنها ، فقد رأى أن بعض نهايات قصصه قد أقيمت اقحاما على أحداثها ، وقصد بها أن تقوم بدور النهاية القصصية التقليدية دون منطق يبرره النسيج الانسانى العام للقصة « ونهاية القصة ليست خاتمة للحدث ، وإنما هى اكتمال لمرحلة من مراحله وتوزيع له وليس من اكتمال الحدث أن يتزوج البطل أو أن يموت ومن الممكن أن يتم اكتمال الحدث دون هذه الوقائع الحاسمة ، ودون الفواجع المثيرة .. » .

انما يتم الحدث ويكتمل ، ببروز صورته ووضوح ما يتضمنه من صراع واتجاه .. » . ويمثل لذلك بقصتي : « البقرة » و « الخوف » ، كما أخذ عليه نزعه الخطابية فى بعض قصصه وجانب كبير من وقائعها وأحداثها والبناء الفنى لبعضها الذى يقوم أساسا على التمسك بالمطافى . ومن أبرز الأمثلة عنده قصة « حياتنا لها رائحة » ثم « النوم » وقد لمس هذه الخطابية كذلك فى نهايات بعض القصص مثل « الحمار » و « بكرة » .

وعندما تعرض العالم لقضية التجانس فى صور صدقى ، رأى أن قصة « الانفار » ينقصها التجانس لأن أحداثها وأبطالها ومشكلاتها توخى بجو الريف المصرى فى شمال الدلتا « على حين أن الأغنية الأخيرة التى انتهت بها القصة تنبع بوجه خاص من الريف المصرى فى الصعيد .. » . ونحن لا نميل الى هذا الرأى ، إذ أن أغنية : « ياسمين وبهية » أغنية فلكلورية . والفلكلور ملك لجميع الشعب ، وإن ينبع من بقعة معينة من بقاعه . وكما أننا مازلنا نتغنى أيضا بأغنية كتبها يرم التونسى على نهجها بروح الفكاهة المرورة وسماها : « صعيدي فى باريس » . ومن أبياتها :

اشمعى جفاهم أبيض	وجفايا زى الطين
ونا ناشف ليه ومهمم	ودولاته متخخين
ونا اسمى خليفة معوض	واسم الحلوين جوزفين
يا خالج الصعايدة	عششين ومبعضمين

وعاطيهم نسوان عيضة
عاجولوا شعورنا طويلة
أخرج هيين أسيادهم
وأدقس لي الميتين

والأبيات التي استعان بها الكاتب تتسق مع جو القصة ، فشخصها
يعانون من تقس الظلم حتى من قضاتهم . وهذه الصورة ليست وفقا على
وجه دون وجه منذ أن وجد الملك مينا الوجهين . ومازالت تراحيل الصعابة
تنتقل من مكان الى مكان ومعها فلكلورها من الأغاني والحكايات وغيرها .
ولا ندرى لماذا سماعا العالم « الأغنية الأخيرة التي انتهت بها القصة » .
وهي « الأغنية الوحيدة » وقد استعان الكاتب ببعض أبياتها في السياق
ثم اختتم القصة ببيت منها . والأبيات التي استعان بها الكاتب في
السياق هي :

يا بهية وخبريني
كتلوه السوهاجية
وياسين سايج في دمه
واحكم بالعدل يا قاضي
عوج الطربوش على شقه
بستين في السجن العالي
عنا اللي كتل ياسين
من فوق شهر الهاجين
وخايف منه الحاكم
قدامك مظالم
وحكم باربع سنين
واتنين في الزنازين

وأهم ما نفتقده في قصة : « قال الخريف » لفته . تلك اللغة التي
لم تكن تستلزم العطف على شخصه ، وإنما تفتح الحياة بالمعاناة .
وأهم أسباب افتقادنا لها بعده عن العامية لفظا وروحا . فقد كانت العامية
عنده لغاية درامية تنتفض حية متوتبة لرسم أبعاد الشخصية والاشتراك
إلواني في تطوير الحدث . وكنا نعلمه أحد واضعي اللبنة الأساسية
للكتابة بلغة الشعب الفياضة بالحياة . وقد فتح بها كثيرا من المغالق ،
وهي تخرج طبعة سلسلة من أفواه الحرفيين والفلاحين وعمال المصانع
وصغار الموظفين لتحقيق اللغة الشابة القومية الفوارة ، بكل ما تحمل من
تعبيرات وأمثلة شعبية ومواويل وأغان . في قصة : « كله شغل » يقول
ابن خال شخص القصة : « انت ياد .. ما تتحرك .. ياباي .. جتكو
البلا انتو حرين .. عنكو ماكلتو عيش .. قال على رأى المثل .. حالك
ببقالك .. يا خاي .. والا على رأى المثل .. يا عايل همك ومين يهولوك
.. والا على رأى المثل .. وأنا مالي .. اللي ما يهكم .. وصى عليه جوز
أمك .. جاتك البلا .. » فهذه الشخصية من ذلك النوع من الشخصيات

الشعبية التي تحتفى بالأمثال ، وتجري على ألسنتها في طوعية ويسر في كل مناسبة ٠٠ وبلا مناسبة ٠ وقد قدمت هذه الفقرة صورة دقيقة له دون حاجة الى تعليق في السياق ٠٠ وأفضل من أى تعليق في السياق ٠

وليس معنى ذلك بطبيعة الحال أن الكاتب لا يجيد التعبير بالفصحى . فهو يزاوج بينهما وفق مقتضيات الحال وضرورات الفن ٠ في قصة : « أشياء ٠٠ لا تدعو للدهشة » يناجي شخص القصة حتى بولاق مناجاة مقصية بصير التاريخ في عبارات فصيحة بليغة ، لا تخشى استضافة اللفظ العلمي اذا اقتضاه التعبير مثل : « من غلبى » ٠٠ « اتفوه » ٠٠ « متعوسة » ٠ ويمتزج فيها الكاتب بالحي امتزاجا عاطفيا ، أو يحل فيه حلولا وجدانيا ، وهو ينظر اليه من مقر جريدته : « آه يا بولاق التعيسة مثلى ٠٠ مصفحة أسطح منازل العتيقة وحنايا حاراتك الضيقة عن هوان الماضي ٠٠ آه يا من لازلت بصمات ماضيك على بقايا منازل القيبة ، يا محترقة ، منتهكة الكبرياء ، بلا كرامة ٠ ولا محصنة ، يا أم رجال مقاومة الفرنساوية ، ايه ٠ عيناك على التراب تحت أقدامك ، ساقاك ملوثتان بدماء شرفك ، ايه ٠٠ اصرخ فيك من غلبى ، يا من جلد أبنائك بطل أبطالك الثوار بالنهايت ، فدية هزيمتك للبقاء تقتاتين بعرق أفخاذك تزومين ، تتأوهين لامتناع اللص والفاسد والكذوب ، لازلت تزومين ٠٠ ايه ٠٠ اتفوه ٠٠ اتفوه وإلف اتفوه حتى يأتبك من يوحزك بالفناء بالنواح يا متعوسة ٠٠ » .

وكانت الحملة الفرنسية قد اشترطت على أهالي بولاق أن يجلدوا « البشتيلي » للعفو عنهم كما ورد في الجبرتي ، وربما وضع الأمر في الفقرة التالية ، وشخص القصة يتابع مناجاته الى أن يستجيب في نهاية الفقرة لنداء من يطرق الباب : « ايه يا بولاق البشتيلي مطلق شرارة ثورة القاهرة الثانية ، تاجر الزيت الذي قاد جدعان بولاق ٠٠ وآه يا زمن ٠٠ أصبحت أقداس بطولاتك القديمة محارق للقمامة ، مزايل الحاضر بدخانها الأسود الكريه الرائحة المقيية ٠٠ اشتعل ناراً تحرق تطهر بقدر ما يشتعل حناياي وحنايا صدور أبنائك ٠٠ اغضبى ، اصرخى مثلى ، تمثلى من ماضيك شيئا يدعو للتأمل اليقظ ، اغضبى ، تذكرى ٠٠ وآه يا زمن ٠ يا زمان ٠٠ ياللى سايب رسم كفك ع الحيطان في بولاق وغير بولاق ٠ أيوه حاضر ٠٠ طالع ٠٠ يا ابن اللى باضت دون أن تحيض ٠٠ حاضر ٠٠ » . ويلاحظ أنه قد عاد الى العمامية في عجز هذه الفقرة ، منذ استضافته لسطرين من الشعر العامى : « يا زمان ٠٠ ياللى سايب رسم كفك ع الحيطان » ٠ لكنه يترجم التعبير العامى فى النهاية : « دون ان

تحريض « فتفضل الترجمة في توصيل الاحساس اليها . ويبدو أن الترجمة القصيدة كانت من متطلبات النكتة ، كما نحاول من باب التفكه - أن نرصد تعبيراتنا القصيدة بألفاظ عامية ، وقد أباح الجاحظ ذلك في الطرائف والنوادر .

وكان كاتبنا يستعين - فيما فضى - بالشعر العامي كما سبق أن لاحظنا ، أما في هذه المرحلة فإنه يلجأ إلى الشعر القصيح في قصة : « الكاتب ٠٠ والكلاب » (١٩٨٤) إذ يورد عدة أسطر من قصيدة : « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » لأمل دنقل دون أن يذكر اسمه ، وإنما يكتفى بقوله : « لتوه كان يتذكر بحزن عميق كلمات صديق شاعر كان مثله يتعلق بالأمل دائما حتى أصابه مرض الاكتئاب ، فحزن ، ثم حزن حتى مرض ثم مات وهو يقول ٠٠

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت

قيصر جديد

وخلف كل ثائر يموت أحزان بلا جدوى ، ودعوة سدى ٠٠

وكانت القصيدة موائمة لمقتضى الحال . ونزعم أن إغفاله ذكر اسم أمل دنقل أو عنوان قصيدته كان لضرورة فنية . وهي ألا تطغى سيرة أمل دنقل بظلالها الخاصة على تجربة شخص القصة .

وتتألف مجموعته الخامسة من سبع قصص تمتد على مساحة زمنية تزيد عن خمسة وأربعين عاما . فقصة : « في انتظارك الساعة الثالثة » كتبت عام ١٩٥٣ . و « أشياء ٠٠ لا تدعو للدهشة » و « حرف القاف » عام ١٩٧٣ . و « الكاتب ٠٠ والكلاب » و « الغريزة » عام ١٩٨٤ . و « قال الخريف » و « الخوف من الخريف » عام ١٩٨٩ . وبدأ منذ عام ١٩٨٤ الاستغناء عن العامية في الحوار . وكان يقف موقفا غريبا عام ١٩٧٣ فيكتب الحوار في العمل الواحد تارة بالفصحى وأخرى بالعامية . ولم نجد ما يبرر هذا الازدواج حتى بالنسبة للحالة النفسية للشخص . فالصغير في « حرف القاف » يقول لوالده : « ايه ده . بابا ٠٠ أنا نزلت وراك أنادى عليك ، تهت منى ٠٠ » ثم يعود فيقول لوالده أيضا : « ماما لم ترض أن تعطيني بدلتى الضباطى ، انظر يا بابا ، هذا محسن ابن الجيران خلفنا ، زميلى فى المدرسة ، رأيت من النافذة ٠٠ » . ويبدو أنه كان لازال مترددا فى التمسك بمنهجه القديم أو التخلي عنه . ولا ندرى حتى الآن أسباب تخليه عنه ، وكنا ننتظر منه تطويره .

أسلوب القص عند صلاح عبد السيد

يصور صلاح عبد السيد فتاة قصة : « الأرجوحة » بقوله : « المهرة الجموح ، والتي تضرب بحوافرها الأرض فتحطم حولها الخيل من كل ناحية .. » « وهي طرية كهود الخص .. كقلب عود الخص » .. « هي جريئة .. » « عيونها مفتوحة .. وشفتاها طازجتان .. وجسدها المهتز يهتز ويتناغم على موسيقى خفية .. توقع له .. فيشير كل الغرائز .. فتلتزم عليه العيون .. وتنق حوالبه .. تتواثب عليه .. كصفادع جائعة .. » « نشعر أن صلاح عبد السيد يصور لنا في ذات الوقت - لفته - فلفته مهرة جموح أسلست قيادها له دون غيره ، وظلت تضرب بحوافرها الأرض فتحطم حولها الخيل من كل ناحية ، وهو يمتطي صهوتها . انها طرية كقلب عود الخص ، تورق مفرداتها على أرض مصرية طازجة معبأة بصير الموروث الشعبي . لغة جريئة ، مفتوحة الصنين ، طازجة الشفتين ، مفعمة بالتناغم الموسيقي الخفي .. موسيقى النثر التي لم يكتشفها خليل بن أحمد ، وهي بحاجة الى خليل بن أحمد جديد يعرف كنه أسرارها .

ان كل كلمة ، وكل عبارة ، بحاجة الى دراسة مستفيضة ، باعتبارها لغة حية تزخر بالمأثور الشعبي مشكلة ذاكرتنا الجمعية . فنحن أمام فنان حصيف يستجيب لايحاء الكلمة بالمعنى الذي لا ينسجم الا معها ، ولا استدعاء المعنى الكلمة التي لا يحسن الاحساس الا بها . فنان يدرك ما بين الكلمات والمعاني من صلات ويؤلف بينها دون افتعال أو استكراه . فاللغة ليست قوالب صوتية فارغة ، وانما أجسام حية مشحونة بالمعاني والدلالات والرموز . وكل الفنون تحاول أن تسمو الى مرتبة الموسيقى - كما يقول والتر باتر - ولا يتم هذا الا عن طريق الاخلاص الصادق للمزج بين الموضوع والشكل عن طريق العناية بشكل الجميل وصوتها حتى يمكن لهذا الايحاء الموسيقي السحري من أن يلقي بضوئه ولو للحظات عابرة على سطح الكلمات ، تلك الكلمات البالية التي استهلكت وشوهت بمرور عصور من الاستعمال المهمل . ويقدم لنا الشعر صوراً مرئية ذات احساسات غير محددة ، تعاونها موسيقى تلعب دوراً أصيلاً في تحقيق هدفها . فتفهم الصوت الجميل - كما يقول ادمار آلان بو - هو ادراك غير محدد .. لكن « بو » يفرق بين الشعر والقصة على أساس من

هذا التحديد فيقول ان هدف الشعر هو اللذة غير المحدودة ، وهدف النثر هو اللذة المحددة . وتلك قاعدة هشمها صلاح عبد السيد ونفر من أقرانه .

لقد اهتم النقد عندنا بالمحتوى ، وجاء الشكل فى المرتبة الثانية ، أما الأسلوب فلم يعن به العناية اللائقة ، برغم أن الأسلوب – كما يقولون – هو الرجل . ولا شكل ولا مضمون – فى نظرنا – بغير الأسلوب . فهو الذى يحدد مسارهما ، ويشكلهما وفق ما يريد ، ويضمنهما ما يريد .

ولعل من المفيد حقا أن ندرس تطور أسلوب نجيب محفوظ فى مراحل المختلفة ، وأن ندرس يوسف ادريس منذ « أرخص ليالى » حتى « اللعبة والأورطى » والأساليب المميزة لمن أتوا بعده مثل بهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم ويحيى الطاهر وعبد الوهاب الأسوانى وصلاح عبد السيد . وأسلوب عبد السيد يعد علامة بارزة فى أساليب القص عندنا . وابت لا تستطيع أن تخطئه من بين الأساليب الأخرى كافة . وهو أهم ما يميز فنه فى نظرنا . فهو الذى يجذبك الى متابعتها حتى النهاية فى لهفة وشوق ، ودون معاناة أو عنت وكأنك تستمع الى مقطوعة عذبة من الموسيقى التى تهدهدك على أنغامها ، وتثير أحاسيسك وهى تدخل فى عالم فنى من الشكل النقى . نحن لا ننكر أنه يمتلك فاصية الحدوتة .. لكن الحدوتة لا أهمية كبيرة لها عنده . الأهم منها هو ما يستخرج من باطنها من خلال كلمات منتقاة لها من الترابط بينها وبين أصواتها ما يبعدها عن المعانى المرصودة فى قواميس اللغة . المهم هو الدفقات الشعورية التى تستولدها من الحدث . وهو حدث بسيط للغاية ، تناوله كثير من الكتاب ، أو رددته السنة كثيرة ، أو استقاه من التراث ، ليصبه فى ذاته ، ويشكله من ذراته ، فيخلع عليه وشاحا خاصا ، ويكسبه مذاقا خاصا .



فى سيرة عنتره يطلب عم عيلة مائة من نوق العصافير مهرا لها . كانت غايته تعجيز عنتره ، فهذه النوق لا توجد فى غير الحيرة ، لكن الفارس المغوار يركب الأهوال ويصارع الأخطار حتى يصل الى مملكة النوق . وبعد بطولات خارقة يعجب انعمان بن المنذر بشجاعته ويهبه ما أراد . على أعمدة هذه القصة الشعبية يبنى صلاح عبد السيد قصة : « الصندوق » ليكشف لنا أبعاد التيه المصرى . فها هو الأب « غليظ القلب » ، الحاج سبيع حجات ، التاجر بالسوق السوداء « يضبط خطابات حب تخفيها ابنته « زينب » فى صندوق جدتها « زينب » . ويحرص الكاتب على وصف الصندوق من الخارج والاحاطة بما يحتويه ، ليختلط هذا الصندوق بصندوق فارس زماننا العاشق فى نهاية القصة . وهو صندوق من تنك

الصناديق التي كان الحجاج يصطحبونها معهم عند أداء الفريضة :
 « الصندوق عليه نقوش وكلام ٠٠ الصندوق عليه : الله ، تحت - الله -
 الله ، تحت - الله - الله - الله ٠٠ هذا الوجه من الصندوق - الله - ٠٠
 الوجه الآخر للصندوق عليه الاسم : الحاجة زينب سعد الله ثم العنوان ،
 تحت العنوان جمل ، الجمل عليه رجل ، الرجل يحمل سيفاً ، السيف
 عليه - الله - و ٠٠ حج مبرور يا حاجة ان شاء الله ، ذنب مغفور يا حاجة
 ان شاء الله ٠٠ في قصر الصندوق : عروسة وفاسوخة وحجاب وزجاجة
 عطر ووردة ذابلة ورسائل حب ٠٠ »

وتتنامى القصة مهتدية بأسلوب القصة الشعبي وجوه في رشاقة
 باسمه ، لا لتلطف البسمة من جو المأساة - كما اعتدنا - وإنما لتزيدها
 حدة ٠٠ فأسلوب القصة المستخف معه تقطر سخرية مرة من واقع مكروور
 لا حدث مضى ٠٠ واقع مريض معاد ان اختلفت صورته باختلاف أعصره
 لا يختلف جوهره ، ومن ثم لا يختلف أسلوب قصة : « يا حراس ٠٠ -
 جاءت زوجته - ابنتك خالفت ناموس الكون الأزل وأجبت ، فحق عليها
 الضرب ٠ يا حراس ٠٠ فلتخلق الأبواب ، وليحكم المزلاج ٠٠ » ويعرف
 العاشق بالكارثة فيتقدم لخطبتها ، وهو لا يملك غير حبه والكبرياء ٠ لكن
 أباهما يغالى في مهرها حتى يعجز العاشق تماماً كما حدث في القصة
 الشعبية ٠ وكان مطلبه عشرين ألف رأس من الابل ٠ وبركب الفارس
 الفقير الأهوال ويرحل الى بلاد الابل ، فلا يفهم « ملك الابل » كلامه عن
 الحب والحبيبة الموثقة في سجن بعيد كما فهم النعمان بن المنذر ،
 ولا يرضى أن يمنحه « فديتها » ، أما اذا أراد الابل فصيله أن يدفع المقابل ٠
 هذا هو منطق العصر : « أعطيك عشرين ألف رأس من الابل ، مقابل
 عشرين ضلعا من ضلوعك ٠ ولم يكن أمام الفارس العاشق سوى القبول ٠
 ومد ملك الابل مخالبه وانتزع ضلوعه فسقط ميتا : « قال ملك الابل :
 جهزوا جثمانه ، ضعوه في صندوق يليق به ، وأرسلوه الى أهله ،
 ولا تنسوا أن ترسلوا معه عشرين ألف رأس من الابل » ٠

وحط صندوق الجثمان في مواجهة نافذة زينب سمية جدتها صاحبة
 الصندوق القديم ٠ ويختلط صندوق الرحلة القديمة بصندوق الرحلة
 الجديدة ٠ صندوق زينب السلف بصندوق زينب الحلف : « الله ، تحت
 الله - الله ، تحت - الله الله - الله ٠٠ هذا الوجه من الصندوق - الله - ٠٠
 الوجه الآخر للصندوق عليه الاسم : يحيى عبد الله ، ثم العنوان - تحت
 العنوان جمل ، الجمل عليه يحيى ، يحيى يحمل سيفاً ، السيف عليه -
 الله و ٠٠ حج مبرور يا يحيى ان شاء الله ، وذنب مغفور يا يحيى ان شاء الله
 ٠٠ في قصر الصندوق : عروسة وعريس ٠٠ عروسة وعريس ٠٠ !!

وملت يدها تفتح صندوق جدتها .. عريس .. !! صرخت .. صرخت
كانت جثة يحيى ممددة داخل الصندوق ، عارية .. بلا ضلوع .. وكان
قلبه منتزعا ، وعيناه خفرتين (كذا) .. »

نحن نقف هنا أمام كاتب عرف طريقه وشقه باقتدار - لنفسه
بنفسه . وهو في مجموعته الأولى : « الجثة » يستلهم - كما سبق أن
رأينا - الحكايا الشعبية في بنائه الفني ، حتى يبدو وكأنه
جلدتنا العجوز تهمس في أذاننا بحوادث ما قبل النوم ، مهما
كانت درجة رعبها . أو صديق طلي الحديث يتصدر جلسات المسامحة
والمنادمة على مقهى شعبي أو مصطبة أو أرضية مصلى ملاقة على حافة ترعة
ومفروشة بقش الأرز وقشر القصب والأكياس القديمة . لا يرهبه لفظ
عامي . أو ترعشة قاعدة نحوية . فهو لا يكتب « نرا فنيا » بمواصفاته
الرسمية ، وإنما يبدع فنا له مواصفات جديدة ، تستلهم النبضات الحية
لا الأوامر السلطانية ، ليأتي مزيجا سائما من العامية والفصحى . وتجنح
جملة أيضا إلى التركيب العامي أحيانا وتميل إلى الفصحى أحيانا وفق
مقتضيات اللحظة المقتنصة . فهو يطلق سراح الوعي من قيود الكلمة
التقليدية ، مما يؤدي إلى محو المسافة بين ضروب الأداء اللغوي المعتمد ،
بين المناطق اللغوية للشخصيات التي تمتلك نمطا جديدا من إدراك العالم
وتصوره . ولهذا فلم تعد اللغة عنده تقوم بالتصوير فحسب ، بل أصبحت
هي نفسها موضوع التصوير ، وأصبحت الكلمة - في حد ذاتها - صورة
مكتنفة تكتسب وجودها النوعي بالتواصل الاجتماعي . واعطاها الإطار الذي
وضعت فيه انفعالا آخر قد يختلف عن دلالاتها المباشرة . وداخل هذا
الوعي الجديد تنمو صيغة جديدة للتعامل المبدع مع اللغة لا باعتبارها كتاب
نحو وصرف أو تابوت مفردات صدئة ، وإنما باعتبارها عملية صراع بين
اللغة المفروضة واللغة المتمردة .

وجملة عبد السيد وارفة الظلال مثقلة بالشار . والتعبيرات البيئية
عنده تزخر بالأحاسيس والمشاعر التي تحتفي بها اللغة الشابة الفوارة
المليئة بالعناصر الفلكلورية والمعطيات الواقعية . والأوصاف المتلاحقة
المتراكمة المتزاحمة تقدم صورا مكثفة مفعمة بالدلالات : « قالت البنت -
كوكو - الحلو ، الواكلة ، الشارية ، النايمة ، الدفيانة ، للولد شحاته ،
جالوص الطين ، بفل السرجة - بحبك يا شحاته !! .. » . ولا شك أن
الشعب والدف والنوم أمور ترفية لا يحظى بها المطحونون المسحوقون .
وهذه الجمل البسيطة المكثفة الموحية هي ديدنه في قصة : « البقرة وقصت
في البير » : « يملك - بابا - البنت الكوكو ، عزبتين ، وزوجتين ،

وضميرين ، أحدهما غائب ، والآخر ميت ٠٠ » ضربات رشيقة جذابة
باسمة معبرة تعطى فى كلمات ما كان النائر الرسمى بحاجة الى صفحات
للتعبير عنه ، ولا يصل الى مستوى الفن الأصيل : « عيون البنات الكوكو -
تلمع ، أظافر البنات الكوكو تلمع ، شففت البنات تلمع لبانة ، تلمع وتلمع
لبانة ، لسان الكوكو أحمر ، يرقص داخل فمها الزغنطوط ، يرقص ،
وثديا البنات الكوكو يرتجان ، تضحك ٠٠ يرتجان ، تسكت يرتجان ،
تت يرتجان ٠ وكانت عينا الولد شحاته - بغل السرجة ترتجان ٠٠ »
الا تذكرنا هذه الفقرة بحكاية جداتنا التى لم تكن نمل سماعها عن البنات
الصغيرة الصغيرة ، اللى مناخرها صغيرة صغيرة ، وعينها صغيرة صغيرة ،
وبقها صغير صغير ٠٠٠٠٠ بقصها الرشيق وما تعتمد عليه من تكرار عذب
مهدهد ؟ ٠٠

والتكرار سمة أصيلة من سمات القص الشعبي ، اذ أنه يذكر
المستمعين بما سبق انشاده ، كما يشجذ ذاكرة المنشد أو الراوى ٠ وعند
دراسة « الياذة » استند بعض الباحثين على هذه الظاهرة لتعزيد القول
بأن أصلها الانشاد والرواية الشفوية ، اذ يستعين المنشد بالتكرار - كما
ذكروا - ليستعيد الى ذاكرته ما سوف ينشده من أبيات تالية ٠ ونصادف
ظاهرة التكرار فى ابداعات جميع الأمم كما فى ملحمة « جلجامش » وفى
الشعر والقصة عند الفراعنة ٠ والتكرار سمة رئيسة من سمات فن
عبد السيد ، مما يؤكد اتصاله بالفن الشعبى ونهله من معينه ٠ ويأخذ هذا
التكرار عنده أشكالاً عدة ، فهو يكرر الحروف ٠٠ وأوصال الكلمات ٠٠
والكلمات ٠٠ ومقاطع الجمل ٠٠ والجمل ٠٠ والعبارات المكونة من عدة
جمل ٠ وفى قصة : « قطعة من العملة القديمة » يكرر مقطعاً طويلاً معبراً
عن الحيرة والضياع بين الأم والأب والصديق : « ذهبت الى أمى ٠٠
ضربت الباب عليها ٠٠ خرج لى رأس زوجها ٠٠ فتح فمه على آخره
وزعق :

- ماذا تريد ؟

قبل أن أفتح فمى ٠٠ وأسوى كلماتي صرخ ٠٠

صرخ :

- ماذا تريد ؟

تراجعت ٠٠ وكنت أريد أن أقول ٠٠ اننى جائع وبردان ٠٠ وأريد
أن أرى وجه أمى ٠٠ وأتدفأ بحديثها وأشبع ٠٠

أطلت أمى من وراء ظهير زوجها فى صمت وأسف ٠٠ حاولت أن
أشب على أطراف قدمى ٠٠ لأتحدث اليها ٠٠ لكننى قبل أن أفتح فمى

فن معايشة ... ٢٠٩

٠٠ قبل أن تنفرج شفتاي ٠٠ أوصد الباب في وجهي ٠٠ أوصد الباب
على صوتي ٠٠

اختنق صوتي وانسحق ٠٠ وغامت عيناي و ٠٠ دخت ٠٠
واستدرت عائدا ٠٠ ،

ويستبدل الأب بالأم في المقابلة الثانية ، أما مع الصديق فيكتفى
بتكرار المعنى .

وللتكرار عند صلاح عبد السيد أكثر من مغزى ، ويختلط فيه التوكيد
بالتنبيه بالتفهم . كما أن له وظائف أخرى متعددة تبرز في قصص كثيرة
وتميل - غالبا - الى ضبط الايقاع : « انزلق الطفل - حثة اللحم الحمراء -
من رحم الأم مدهوشا يصرخ - واء ٠٠ غارقا في الفزع والدم والمخاط -
واء ٠٠ مرعوش البدن يحاول أن يفتح عينيه تحت الضوء - واء ٠ ومع
انهمار - الواء الواء - اندفع النزيف كطوفان ، اندفع ، لا يريد أن يتوقف ،
فأغرق السرير ويندى الطبيب وأرض الحجرة ٠٠ و ٠٠ والأمل ٠٠ !! واء ٠٠
الأمل ٠٠ !! واء ٠٠ لا فائدة ٠٠ أغرق الأمل واء ٠٠ وارتمت يدا الطبيب
الى جواره ٠٠ !! واء ٠٠ والملاءة على الجسد النازف واء ٠٠ والخطوة
الأسبانية على الأرض واء ٠٠ ويندفع أبو السعد الى الحجرة صارخا -
ماتت ٠٠ !! ماتت ٠٠ !! ؟ » .

وإذا كانت « الواء » هنا هي النغمة الأساسية لضبط الايقاع ، فانه
يلتقط مع جريان تيار القص أصواتا أو كلمات أو عبارات أخرى لتصبحنا
لفترة ما ، مثل : « ويتمم : قضاء الله ٠٠ » و « لو جاء ذكر - تضحك -
سأسميه باسمك ٠٠ » وتصبحنا عبارة « حثة اللحم » منذ أول سطر في
القصة حتى آخر كلمة فيها . ومن العسير - كما يقولون - التعبير عن
أكثر من فكرة في وقت واحد ، لكن الموسيقى تستطيع أن تفعل ذلك عن
طريق توافق الألحان ، وتقابلها ، وتتابعها . وقد استطاع عبد السيد
موسقة العديد من قصصه . في الفقرة السابقة نراه يدمج الأحاسيس
والمشاعر والأحداث والمواقف والأزمات المتناقضة ، ويجعل منها سيمفونية
كاملة الحركات الى أن يفرق الأمل في طوفان النزيف بكلمة واحدة :
« الأمل ٠٠ واء ٠٠ » فهي في نظرنا - كلمة واحدة منحوتة من الكلمة
القديمة : « الأمل » والصوت الأزل : « واء ٠٠ » . لقد ضاق المبدعون باللغة
العادية ، ومالوا الى تحميل الألفاظ مدلولات جديدة ، تنوء أحيانا بحملها
فتفتت الى كلمات متعددة ، أو تلتئم مع أشتات من ألفاظ أخرى لتكون
ألفاظا جامعة . ان « لغة الواء واء » عند صلاح عبد السيد تشكل مع
« لغة الآي آي » عند يوسف ادريس واقعا أزليا يعتمد على الصوت
المعبر وحده .

ويفصح عبد السيد فى كل مرة عن سر جديد فى سلسلة سلسيلية
نتشربها قطرة قطرة فى لهفة ظامئة • ولقد كرر عبارة : « الحكاية بدأت »
ومقلوبها « بدأت الحكاية » أكثر من عشرين مرة فى قصة : « الرجل
الغريب » • كما كرر قول الرجل الغريب « منيح • • منيح » لتثير هذه
« اللازمة » – التى لم ينطقه بغيرها – الضحك والأسى والسخرية • وفى
قصة : « الأرجوحة » يكرر عبارة : « والذين شافوها • • شافوها • • »
ومع النقلات المختلفة يكثر عدد الشهود أو يقل : « والذين شافوها • •
والذين شافوها كثيرون • • » • « والذين شافوها • • والذين شافوها
قليلون • • » • وفى قصة : « انه يشبهك تماما ، يكرر عبارة : « شدة ابنه
وراءه » ثلاث عشرة مرة • وفى هذه القصة يصله خطاب قصير من ابن له
هاجر منذ أعوام طويلة • ويرتكز الكاتب على جمل هذا الخطاب ليجعل
الأب يتذكر حاله فى غيبة ابنه وكأنه يرد عليه •

وأحيانا. نميل الى وضع احدى الكلمات أو العبارات المكررة فى مكان
العنوان الذى اختاره المؤلف للقصة • وكنا نميل الى أن يسمى قصة
« الرجل الذى نبت له ثدى » • • « حنة اللحم » • فهذه العبارة تصاحبنا –
كما سبق أن نوهنا – منذ أول سطر فى القصة الى آخر كلمة فيها : « حنة
اللحم يلتصق بصدر أبيه العارى بعد الحمام • • يخرج من بين فرجة
السفتين لسان أحمر ، أحمر وصغير ، ينقر عين الحلمة ، نقرات سريعة
متتالية ، بضع لعقات ، بعدها • • تضيق فرجة الشفتين ، تضيق ، وتطبق
على عين الحلمة ، تمتصها فى هدوء ، مرة ، مرتين ، ثلاثا ، ثم ، تتوقف
الشفتان وتسكتان • • تسكتان • • وترتخي الرموش ، تنتظم الأنفاس ،
وتسافر حنة اللحم للحلم البعيد • • بينما الدموع تسيل على خدى
« أبو السعد » وتخرج على صدره حتى تصل الى شفتى حنة اللحم • • »
كما أن هذا العنوان الغريب لا يتواءم مع الواقعية الحساسة الأسبانية الدامعة
التي تبنتها القصة ، ويبدو نشازا بين عناوين المجموعة •

وكذلك قصة : « القهر » • فليس للعنوان أن يفصح الإفصاح كله
عن المضمون – كما سبق أن ذكرنا مرارا – فى مناسبات عدة • وكنا نميل
الى تسميتها : « الآن » • فالكاتب يعالج الموقف فى اللحظة الآنية •
وهو – فى ذات الوقت – موقف كل آن • • الآن الممتد حتى آخر الزمان • •
آن الماضى • • والحاضر • • والمستقبل • • واللفظة تصاحبنا منذ البداية الى
قرب النهاية : « الآن يستطيع أن يتنفس • • وتنفس • • الآن يستطيع
أن يجرى • • وجرى • • يفرد ذراعيه • • يضحك • • يجن • • يرقص
• • يخلع ملابسه • • يدور • • يسقط على الأرض • • يقتل نفسه • •
هو • • حر • • الآن هو حر • • فلقد رحل عنه • • تركه ورحل

•• وسيصبح في مقدوره أن يفعل كل شيء •• سيكلم نفسه بصوت •
 سيشتتم •• سيلعن الهواء •• سيضرب بقبضته كل ما يكره •• سيمشي
 نافخا صدره •• ناظرا الى الأمام في عظمة •• الآن سيفعل كل شيء دون
 رقيب •• « •• لكن الذى يعد عليه أنفاسه ، ويرقب حركاته ، وبحاسبه
 على سكناته •• يعود •• يعود فى ذات اللحظة •• فى ذات الآن ، دون
 أن يتركه للحظة يستمتع بتحرره المتوهم : « وبلا كلمة • بلا كلمة واحدة
 •• وجد نفسه يقوم من أمام كوم اللحم الكبير •• ليجلس - خاشعا -
 أمام كوم الجلد والعظام والشفت •• » •

ويجربنا الحديث عن « العنوان » الى التعرض لعنواني : « غربة »
 و « الأرجوحة » ، اذ يحلو للذين يعالجون الغربة أو الاغتراب أن يحل
 أحد عمالهم - على الأقل - اسما مشتقا منها ، وخاصة منذ رواية :
 « الغريب » لألبير كامى • ولو نعد أسماء القصص القصيرة العربية التى
 استضافت عناوينها هذه المشتقات فلن نحصيها • ولكاتبنا قصة أخرى
 بعنوان : « الرجل الغريب » • وبرغم أن العنوان تابع من صلب العمل فى
 الحالين ، ولا يمكن زحزحته عنه فى « الرجل الغريب » لأنه قطعة منه ••
 فوسط الخضم الذى يتبدل الكلمات علينا أن نختار عنوانا أشد خصوصية
 لقصته : « غربة » • وهذا العنوان - فى نظرنا - هو « الأستاذ » • وهو
 اللقب الذى تطلقه عائلة الشخص المحورى عليه • فعندما عاد الى القرية ،
 ودق على باب ابراهيم خرجت اليه امرأة ممصوفة شاحبة اللون يتسلسل
 الشيب من تحت عصابة رأسها • لم تعرفه •• وعندما خلع نظارته
 وقبعته صاحت : « الأستاذ !! » وكانت زوجة أخيه • وعندما توجه الى
 أخيه بالمستشفى الكبير بالعاصمة لم يعرفه •• فخلع قبعته ونظارته
 ومعطفه ، فتمتم أخوه : « الأستاذ !! » •• « ودفع ذراعيه له •• فارتدى
 - الأستاذ - بين ذراعيه وأخذ يجهش بالبكاء •• » • وهذا العنوان الذى
 اخترناه يحمل شحنات كبيرة من السخرية والمرارة والاستخفاف ،
 فالخليق بالأستاذية هو أخوه الذى انفق عليه من قوته وقوت عياله ثم
 لم يقابل بغير الجحود ، ولم يشعر - حتى - بهذا الجحود ، وظل معتزا
 بأخيه حريصا على راحته • ولا ندري لماذا اختار ، الأرجوحة ، عنوانا
 لقصته ولم يسمها « المرجيحة » • ان اللفظة الأخيرة تكررت فى السياق ،
 وقامت بمهمتها التعبيرية والايحائية خير قيام • ثم ان الفيلا بها حديقة
 •• وفى الحديقة مرجيحة •• وهو يأخذ الولد - حفيده - كل يوم فيضعه
 فى المرجيحة ويطلقها فى الهواء •• والولد يضحك •• وهو يضحك ••
 والولد يضحك •• فليبق •• ليبق هنا •• هو نفسه تمنى أن يجلس مثل
 حفيده هذا فى هذه المرجيحة ويعلم بها •• يعلم •• ويعلم •• وأخذ
 يدفع المرجيحة الخالية •• لتعلم •• وتعلم •• وعهدنا بالمؤلف أنه

لا يرهب اللفظ المحلى ، أو ترعشه القاعدة النحوية ، وهو يقوم بعملية تحطيم للجدران التى سجنّت الوعي داخل أداء لغوى متوحد .

لقد تركنا المخادع المزخرفة الأنيقة ، ونزلنا الى ساحة الشقاء اليومي ، مشاككين الساعين وراء لقمة العيش كدهم وكدهم ، فذبنا فى عرقهم ودموعهم ودمائهم ، مفتتين الصخرة الصلبة المتمثلة فى أحادية اللغة المتحجرة ، مستقين لغتنا من اللغات الشابة ، لنسمع أصوات الشخصيات تتخلل صوت المؤلف ، كما نجد لغة المؤلف داخل لغات الشخصيات وخارجها . ويشكل هذا التداخل والتلاحم فى ابتعاده واقترابه . فى هزله وجده . فى سخريته وتعاطفه ، نسقا طازجا للحياة القومية . ووسط هذا النسق تتوالد صور حية لا يعرفها الأدب الرسمي . فى قصة : « غربة » يرى الشخص المحورى بيته بعد طول غياب عن القرية ، وقد بدا قصيرا وسط البيوت « وكأنه وقع فى حفرة » . كانت البيوت جميعها متساوية الارتفاع - هذا ما يوحى به التشبيه - ولم يتصور العائد أن ترتفع البيوت بفعل فاعل . لم يتصور أن هناك من لم يتركوا دورهم ، وكانت لديهم القدرة على البناء فاضافوا إليها ، فى حين بقى بيته على حاله ، بل وانحدر الى أسوأ من حاله فى غيبة القادر على البناء ، الذى خرج منه ليبنى مستقبله فهدم نفسه . لا شك أن الصلف والغرور هما اللذان جعلاه يتوهم انهم لم يرتفعوا فى البنيان ، وإن بيته هو الذى « وقع فى حفرة » . وبرغم ان النتيجة واحدة ، فالأحاسيس مختلفة اختلافا بينا لبناته محاصرة وخز الضمير . وبعد برهة تلحق هذا التشبيه جملة أخرى : « على الباب عنكبوت وسواد : - وزمن يتسكع » . عنكبوت وسواد بفعل الزمن المتسكع . بفعل تسكع الزمن على الباب . فالزمن هنا لا يمر ، وإنما يتمطى ويتشاب ويعد أصابعه دون أن يقوم بأى فعل أو يحدث أى تغيير ، غير التآكل السلبي الذى يتسحب بالأشياء الى العدم من جديد : « على الباب خدوش وخرق قديمة فى الشقوق وحفر » . ويقابل هذا الزمن المتسكع ، زمن متدبر ، ثابت الخطى ، مرسوم الخط ، منطلق الى هدفه ، غير عابى بما يدوسه بقدمه فى قصة : « القضبان » . وقد خرجت « القضبان » من رحم « غربة » . فهما قد انبثقتا من تجربة واحدة : « كنت أتدبر كل شئ . . وأحسب كل شئ . . تخرجت وعملت معيدا ثم أستاذ بالتدبر . . ثم سافرت بالتدبر . . وتزوجت بالتدبر . . وأصبح القرش معى بالتدبر . . ولم أعد أحضر الى القرية بالتدبر . . فما الذى جعلنى أ تسرع الآن وأعود كما كنت طفلا ! ! » زمن واحد انشطر الى زمنين لاختلاف المكان : الزمن المتسكع فى القرية ، والزمن المتدبر فى المدينة . وفى اللحظة التى وصفها الشخص المحورى - المتوحد فى كلا العمليتين - بالتسرع ، عاد الزمنان الى الالتحام . الاتحاد داخل الشخصية ، لتبرز المفارقة التى تغياها الكاتب .

وكما يعبر الكاتب بالكلمات ، فإنه يسعى الى التعبير بالبسمات والنظرات ، فبسمه الزوج الغائب فى قصة : « الشيخة صابرين » كانت تحتوى الزوجة وتدفع عنها البرد .. والليل .. والجوع .. والخوف من الطريق .. « معه لم أحس بالخوف من الطريق أبدا » .

وأعمال كاتبنا تغص عادة بالصور والتشبيهات المومنة والموحية ، لكننا لن نقع فى شباك اغراءاتها ، لنحاول - جهد الطاقة - وقف سعيها على العيون بهذه القصة . ونظرة الشيخة تبدو للنظر ذاهلة ، لكنها واعية تلتصق حداثتها فتعجب كيف استطاعت هذه النظرة المنطلقة أن تتوهج وأنت تلتصق بمثل هذه الحدة . أما عينا زوجها فقد قالنا لها انه سيأتى : « عينا لا تكذبان أبدا .. يريق عينيه لا يكذب .. خفى نظرتة لا يكذب .. لا .. لا شيء فيه يكذب .. كان مشحوذ النظرة .. وكنت أرى طريقى واضحا فى عينيه » وهو كالامام المنتظر الذى يأتى فى آخر الزمان ليملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا . ويؤكد المؤلف على هذه الصفات من خلال النظرة فى عينيه : « النظرة فى عينيه لم تتمسح بالأرض يوما .. ولم تمرغ رأسها فى وحل الطريق .. النظرة فى عينيه دافقة بالخير .. منتشية بالفرح .. كانت نظرتة توحدنى .. وتجمع بقاياى من الحوارى المظلمة ومن عمق الدروب الحزينة .. لتجعلنى انسانية واحدة .. فرحة .. متفائلة .. » . والشيخ رضوان الذى انفلت فى تلصص من بيت بدرية الى أرض الشوارع كانت « عيناه قلقتين تدوران فى مجريهما .. كعيني قاتل مأجور .. يمسح بهما المكان قبل أن يخطو اليه .. » . وتشبيهه عينيه بعيني « القاتل » يشير الى أن الفعل الذى يأتى لا يقل جرما عن القتل فى نظر الشخصية . ووصفه بالقتل بالأجر يفيد الاعتياد والاحتراف . وعندما تمالك زمامه : « ارتطمت عيناه بعيني الشيخة .. » . ولا بد أن يحدث الارتطام - كأي ارتطام - صوتا مهما خفت .. ولا يففل الكاتب الذى يبدع فى مزج المادى بالمعنوى ، والصوت بالضوء ، والحجر بالبشر ، هذا الصوت ، فيتحدث عنه عندما يحدث « الاصطدام » لا « الارتطام » .

انفلت الشيخ من بيت بدرية الى بيته المقابل ، وعينا الشيخة مازالتا أمامه حادثين ، صارمتين ، كخنجرين مسمومين ، حادى النصل ، يلهمان فى الظلام . حاول أن يهش يده العينين اللتصقتين به ، لكن بلا فائدة : « اغتسل .. والخنجر المسموم يلصق فى الظلام .. وتوضأ والخنجر المسموم يقترب من جبهته .. وارتعد .. وكاد يصرخ .. وقفز الى الشارع خارجا .. وهو يحس أنه سيختنق .. فاصطدمت عيناه بعيني الشيخة

فى شباكها ٠٠ فأحدث ذلك صوتا ٠٠ ، وعشبت الشبيخة فى تجاويف رأسه كخفاش يتشبث بجدران جفونه ، ويضرب عينيه بجناحيه ، ويمتص الدم من شرايينه ٠ وعندما وقف ليؤم المصلين للصلاة ، أحس بالخفاش ينقر حدقتى عينيه ، وبالنصل الملتصق يقترب من جبهته ، ويعينى الشبيخة تحاصرانه ٠ وعندما حدق فى المصلين رأى عينى الشبيخة فى وجوههم : وأحس بعيونهم تقترب ٠ وتتقافز ٠ وكأنها عشرات الضفادع ٠ تثب عليه ٠ وأظن أن الكاتب قد نقل الينا بهذا التشبيه الاحساس الذى يريده ٠ فالضفادع فى العالم المحسوس تبدو كأنها عيون كبيرة خرجت من محاجرهما فى التو بكل ما تتصف به من لزوجة وتقافز ٠ وهذا التشبيه بقابلنا كذلك بقصة « الأروحة » فعندما كان جسد بنت والغنم يهتز ويتناغم كان يثير كل الغرائز « فتلتهم عليه العيون ٠ وتنق حواله ٠ تتواثب عليه ٠ كضفادع جائعة ٠٠ » وهى هنا أيضا عيون لزجة غير مرغوبة ، وتحدث كذلك أصواتا وإن جاءت هذه المرة « نقيق ضفادع » ٠ وله قصة مبكرة هى قصة : « التحقيق » يتحدث فيها عن الجفن الضفدعى : « لملم جفنه الضفدعى فبان حقيقته - الخرزة الزرقاء - تتدحرج فى عينيه ٠٠ » وهو فى هذه القصص الثلاث لا يذكر « اللزوجة » عند الحديث عن « الضفادع » ، لكنه يذكرها - فى القصة الأخيرة - مع السلحفاة : « ما الذى أتى بى الى هنا ، لكى تحاصرنى هذه السلحفاة وتلعق وجهى بنظراتها اللزجة المستريبة ٠٠ » ٠

وتزداد أزمة الشيخ رضوان حدة باختلاط الوهم بالحقيقة ، والحلم بالواقع ٠ حتى يصاب بالخرس ، فيجلس الى شباك بيته الصغير ، وكأنه ينظر للدنيا من خلال طوق نجاة ، تماما كما تفعل الشبيخة صابرين ٠ والطاقة التى ينظران منها تبدو - فى نظرنا - وكأنها عين واحدة كبيرة تريد أن تخترق الغيب لتصل الى الغائب ٠ والغائب هو نفس الغائب : زوج الشبيخة صابرين ٠ والشيخ رضوان واثق تماما من أنه سيتكلم عندما يعود الزوج الغائب ٠ ويكرر كاتبنا فى نهاية القصة الاحتمالات التى أوردها مع الشبيخة صابرين : « لا يعرف على وجه التحديد متى يعود ؟!! ٠٠ فقد يعود فى الفجر ٠٠ أو مع أول ضوء فى الصباح ٠٠ أو عندما يسبح طائر الكروان فى سماء ربه : « الملك لك ٠٠ الملك لك ؟!! ٠٠ » والله الأمر من قبل ومن بعد ٠

المقال القصصى عند لقمان يونس

أشهد أن لقمان يونس - رحمه الله - واحد من أولئك الكتاب الذين جباهم الله بروح المسامرة • فهو كما يصف أحد أبطاله : « خفيف الظل (شطيطى) الفكاهة واسعة الاطلاع » (١) تتسم مداعباته بالنظافة والرقى ، لانه - على حد تعبير للدكتور القط - « لا يسف فى الفكاهة ، أو يغلبها على بعض الاعتبارات الانسانية والاجتماعية الجديرة بالاهتمام فى الموضوع الذى يكتب فيه » (٢) وتنبع فكاهته أو سخريته المتدفقة حيوية وحرارة من الموقف ذاته ومايشى به من مفارقات • وهى تارة سخرية مرة لاذعة كتصويره لجموع المشيعين للجنائز فى « برضائى عليك » (٣) وتارة سخرية حزينة آسية كتلك التى تكشف عنها مقابله الموفقة فى « العم محمد على » بين منظر الطيارين السعوديين بملابسهم العسكرية الزاهية واعتدادهم بأنفسهم ، وبين منظر توفيق محمد على الذى حرمه أبوه من دخول مدرسة الطيران ليساعده بالدكان ، كما رآه - بعد عشر سنوات - عندما زار مدينة الطائف : « رأيتة مقعيا وهو ممسك بغربال عريض ويجانبه أكياس الحنطة وعلى طاقيته وحواجه وما بدا من شعر رأسه وملابسه طبقة كثيفة من غبار الحنطة •• » (ص ٨) وهى فى النهاية سخرية مرة لاذعة تكاد تقترب من الفكاهة المحضه فى علو صوتها ، لكنها - كما هو واضح - لا تخلو من الهدف • فها هو توفيق يلجأ الى أمه عليها تقف فى صفه « صرخت له هى الأخرى بأن ما ينتويه هو الجنون بعينه ، ثم أخذ يقلدها وعلى شفثيه ابتسامه مرة » لو تعطلت سيارتك التى تقودها ما عليك سوى أن تتركها ، ولكن ماذا تعمل اذا تعطلت طائرتك فى الجو ؟ » (ص ١١) ان سبب اعاقته هذه المرة ليس مصلحة الطرف الآخر ، وليس رضوخ الزوجة للسلطة العليا والقوة الجبارة المسيطرة : الزوج ، ولكنه الحنان •• الحنان المتخلف الغافل •

ومن بين الوسائل التى يستعين بها الكاتب لاشاعة الجو المرح الساخر ، تطعيم جملة بمفردات ومصطلحات عامية ، كما يستعين بترائنا من الأمثال العامة والفصيحة ، وان كثرت استعانتة بالأمثال الشعبية ، وهى نفس الأمثال التى تشتهر فى مصر • ويرجع ذلك اما للتأثر والتأثير المتبادلين ، واما لاشتراكهما فى الأصل الفصيح ، وان اختلفت بعض ألفاظها أحيانا بحكم البيئة •

كانت المقالات القصصية التي تهدف الى الاصلاح الاجتماعى هي النواة الأولى فى حقل القصة القصيرة العربية . جاءت هذه البداية فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين على أيدي عبد الله نديم ، والمولىحى الأب والابن ، وصالح حمدى حماد ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، ومصطفى عبد الرازق . وليس معنى ذلك انها مرحلة تاريخية تجاوزناها ، فمازال المقال القصصى يقوم بدوره حتى اليوم . ومازلنا بحاجة اليه لنصب فى وعائه الواسع العلاج الناجع لبعض أدوائنا ، أو ليكشف عن الوجه القبيح لمخلفات عصور النخاسة بأسلوبه الشيق المشوق عند المتكئين من أنصاره . ولكن معناه انها مرحلة تاريخية بدأنا بها السير الحديث فى مجال القصص ، وشكل فنى مازلنا نتابعه وان لم يتتبع النقد مسيرته ، فتعرض لنكسات متعددة ، مع تعدد فقد كتابه الكبار . بيد أننا لا ننكر أن عصره الذهبى هو عصر دعوات الاصلاح . لما يتطلبه هذا العصر من جهر بالوعظ والارشاد .

وإذا نظرنا الى الأمة العربية فى مجموعها ، فسوف نرى انها لم تبعد كثيرا عن هذا العصر .

ومازالت الجماهير الغفيرة الراقدة فى سبات الغفلة - حتى فى الأقاليم التى تخطت حدود هذا العصر الى حد ما - بحاجة الى من يأخذ بيدها ليبصرها بأمراضها بأسلوب صريح مباشر يفص بالحكايا والنوادر والأخبار والخواطر والمفارقات والمقابلات . صحيح ان أذواق المتأدبين فى هذه الأقاليم الأخيرة قد مجت الصخب ، الا ان المقالة القصصية الجيدة تعد أثرا فنيا يشبع حاسة الفن فىنا ، الى جانب كونها دعوة اصلاحية جهرة أو متوارية . وقد غفل نقادنا - بغير استثناء - عن طبيعتها الخاصة فطبقوا عليها معايير القصة القصيرة لتبدو صورة بدائية أو مشوهة لها ، فى حين انها فن مستقل من فنون القص له خصائصه المميزة كالحكاية ، والخبر ، والنادرة ، والسيرة ، والمقامة ، والرواية ، والقصة القصيرة ، والقصيرة الطويلة ، والقصيرة جدا . انه يتأثر بهذه الفنون ويؤثر فيها بحكم كونه أحد أفراد العائلة الواحدة ، الا ان الانصاف يقتضى ان نتعامل معها جميعا فى نقطة تامة ، فلا نستعير موازين احداها لوزن الأخرى ، والا جاءت النتيجة مجحفة ومشوهة للموزون ، وفى غير صالح الميزان .

والمقال القصصى وعاء واسع يستضيف عددا لا بأس به من أفراد عائلته ، وأحيانا قبيلته التى تضم فنون القول الأخرى كالشعر . وقد وعى كتابه الأول هذه الحقيقة ، فكان صالح حمدى يقدم مقالاته بعبارة مثل : « مقال أدبى عصرى يتضمن قصة خيالية وموعظة أخلاقية » (٤) .

وقد تكون هذه القصة أو الحكاية حادثة واقعية ، أو اخبارا تاريخيا برواية حقيقية أو محرفة أو مختلقة مع الايهام بوقوعها بصورة ما . كما أن الموعظة ليس من المحتّم أن تكون أخلاقية . أنها بعبارة أشمل : عظة انسانية ، تعبر عن رأى صاحبها الذى قد يكون تقدما ، كأراء عبد الله المويلحي (الأب والابن) المعادية للاستعمار الداعية الى التجديد .

★★★

والاستطراد أهم خاصية من خصائص المقال القصصى . وهو قد يكون استطرادا مججوجا ثقيلًا فيهبط بالعمل الى الهاوية ، وقد يكون استطرادا مشوقا مقبولا فيرتفع به الى مصاف الآثار الفنية . والاستطراد يكون محببا الى النفس اذا صدر عن شخص حباه الله بروح المسامرة والمؤانسة كالبطل الغد الأديب الأدبائى عبد الله نديم .

ولعل أكثر أعمال لقمان يونس ولوعا بالاستطراد مقاله القصصى : « خلاص بالعامية أو القصصى » الذى بدأه بمدخل يقترب من المقالة الذاتية : « شيئان لا أقترفهما مطلقا ، الا فى أندر الحالات ، وتحت ضغط ظروف لا حيلة للمضطر فيها الا ركوب الأسنة . أولهما التشبه ببيئة الأمم المتحدة فى محاولتها الصداقة لحياء تقاليد الفروسية القديمة التى توشك ان تنقرض كالتدخل المباشر لفض مشاجرة مشبوبة الأوار فى الشوارع العام ، حيث تؤدى فيها الاكف والرؤوس مع القبضات والركب والأقدام الى جانب (الشيطاطيف) المفرودة و (النبايت) الثقيلة والكراسى الطائرة وظائف القنابل اليدوية و (البازوكا) وممدافع الرشاش الى آخر ما فى قائمة أسلحة المعارك الحديثة من أدوات الفتك والتدمير . . والثانى التطوع بتقديم صريح الرأى وسديد النصيح لمن سمع بالمعيدى فجاء يطلب عنده المشورة . فقد خرجت من التجربة الأولى بمجموعة صالحة من الدروس والعبر المفيدة ، مرة مثلا بعين (مزرقه) وأخرى بتمزق ثوبى ال « فخر الموجود » الجديد الذى استقبلت به مختالا بهجة العيد السعيد . وثالثة بتغيير خريطة رأسى اذا برز فى القسم الشمالى منها نتوء غير استراتيجى فى حجم بيضة . وكان حصادى كما يقول عمر الحيام أن آمنت بوصية الفلسفة الشعبية الحكيمة القائلة (ابعد عن الشر وغن له) .

★★★

وبعد هذه التجارب نراه يكبح جماح استطراداته فى أعمال عديدة لتدخل الاستطرادات الجانبية القليلة فى نسيج عمل متوحد يكاد ينتقل

الى عالم القصة القصيرة ، لولا انه مازال يكتب من « الخارج » ليعبر عن « آرائه الشخصية » لا عن « آراء الشخصية » . وهذه خاصية أخرى من الخصائص المهمة التي تميز المقال القصصى ، وتفرق بينه وبين القصة القصيرة . ولقد طرقت « عروس من فرموزا » أبواب القصة القصيرة بجدارية ، لولا ان الكاتب شاء أن ينهيها بتعقيب على فكرتها منفصل عنها من الناحية الفنية . ففي هذا العمل يترك الكاتب الرواية عن الماضى ليحدثنا عن لحظة « آنية » وأخرى « آنية » مترقبة مع الرجوع الى « الماضى » كلما تطلب العمل ذلك بأسلوبه الذى اشتهر به ، وتمكنه الفذ من أسرار « عنصر التشويق » الحقة التى تحميه من اللجوء للتشويق المفتعل أو الكاذب كتأجيل نهاية الحدث الى نهاية العمل . انه يكشف عنها فى موضعها الذى يرتضيه الفن لها فيزيدنا ذلك ترقباً لمعرفة الأسباب .

وإذا كان قالب القصة القصيرة لا يتسع لهذه الأعمال ، فقد رحب بأغلبها قالب « الحكاية » التى يبدأها الكاتب أحيانا من نهايتها كما هو الشأن مع « العم محمد على » و « برضائى عليك » . أم من احدى نقاطها الفعالة التى تشى بالمشكلة المطروحة مثل « جحا ولحم ثوره » و « أحلى من النصر » . ولا تكتفى أعماله بتجسيد المشكلات والأمراض ، وانما تلجأ أحيانا الى تصوير بعض النماذج البشرية التى آن التخلص منها كنموذج : الحقوق المتعالى الذى لا يرى الا سوءات الناس ، وان لم يرها خلقها فى « ابن الداية » ونموذج خفيف الظل الذى لا ينتقى الأوقات المناسبة لاستعراض خفة ظله وسعة اطلاعه المشهود له بهما فى « الرغد المرفوض » .

أما الخاصية الثالثة التى تميز المقال القصصى — كما نستخلصها من استقراء أعمال كتابه الكبار — فهي التأكيد على شخصية المعلم أو المصلح أو المؤدب أو الحكيم أو الناقد أو النبيه الذى يبيت الحكمة ، ويفصح عن المغزى ، ويتحكم على مواطن الداء ، ويصف الدواء ، كشخصية « المهذب » أو « النبيه » فى مقالات عبد الله نديم . وشخصية « الشيخ » فى « مرآة العالم » أو « حديث موسى بن عصبام » لابراهيم المويلحي . وهو « شيخ مله الدهر ومل من الدهر فأصبحت الأرض وترا لقوس ذلك الظهر » . ينبعث نور الهداية من أسرته ، وتلوح سيما التقوى على جبهته ، والمصلح فى « من مكة مع التحيات » هو المؤلف ، أو الراوى الذى رويت جميع أعمال المجموعة على لسانه . فهو الناصح الأمين الذى يلجأ اليه الأصدقاء للمشورة أو التشاور ، ويلجأ اليه ذويهم لارشادهم وهدايتهم أو لمجرد الشكوى منهم : « ما أن فتحت لى زوجتى باب الدار ، ولحمت غرفة النوم المجاورة لغرفة الاستقبال شبه مظلمة وبابها موارب حتى أيقنت انها هناك . والضمير هنا يعود الى السيدة الفاضلة والددة صديقى « مصطفى جابر » .

فلقد عودتني أن تفرع الى كلما بدرت من ابنها تصرفات لا تنظر اليها بعين الارتياح ، فأحيانا تأتينا لتستشيرني فيما يجب عليها أن تفعل لتقويم اعوجاجه ، وأحيانا تتلطف فتولينني شرف اجراء التحقيق معه واصدار الحكم عليه بما يناسب المقام من نصيح أو لوم أو تفرغ ، ولكن لا يندر أيضا أن تكتفى من الزيارة بمجرد شكوى الى ذوى مروءة - معذرة - كما أوصى بذلك شاعرنا القديم . ولقد نشأ من هذا ان أطلقت على زوجتي مداعبة لقب (الخبير الماهر في مشاكل السيد مصطفى جابر) . (ص ٣٧)

ولأن الناصح شخص مرفوض ، والنصح شراب ممزوج ، فقد لجأ الكاتب الى طريقة أخرى لبث النصيح ، وهي محاولة الفرار من دور الناصح ، والاشارة الى قيامه به رغبا عنه . ولقد عرفنا مما سبق رأيه في مسألة التدخل المباشر لفض المشاجرات ، واعتقد أن المقام يسمح بسماع رأيه في تقديم النصيح : « أما النصيحة والمشورة فقد علمتني تجارب غيري وتجاربى بأن أحدا لا يلتصقها من آخر الا بقصد اشراك هذا الآخر في تحمل التبعة والمسئولية » والمغفل الكبير الذى يقدمها عن طيبة خاطر هو المغبون فى نهاية الأمر . لان السيد الذى اقتنع بصواب نصيحتك وعمل بمقتضاها ، وكانت النتيجة كما كان يرجو ويؤمل ، لن يكون من الحمق والبلالة بحيث يتنازل ويعزو اليك أى فضل فى الموضوع ، انما الفضل فى نظره يعود الى ما يتمتع به جنابه من حصافة ورجاحة عقل وسلامة تفكير . ويا ويل (البعيد) اذا جاءت النتيجة على عكس ما يتوقع . ان ألتطف تحية تفوز بها عندئذ (انظر الى ما أوصلتني اليه نصيحتك المسخمة) أو (حقا ان من كان اليوم دليله فمأواه الخراب) . (ص ٤٥) ثم يقص علينا . . وهو فى مجال التطبيق - قصة فكهة حدثت له ذات يوم ، وينتهى الى أنه ما قبل دور الناصح هذه المرة الا لأن لأبى الشاب الجالس أمامه مننا وأفضالا عليه .

وإذا كان يحاول فى هذا العمل - وهو فى مجال بث النصيح دون تقمص دور الناصح - الايهام بالبعد عن مشاكل الناس ، فهو فى موقف « أحلى من النصر » يحاول - بالاضافة الى ذلك - التهوين من شأن نفسه ، أو دوره كناصر : « لماذا وقع على الاختيار من دون عباد الله جميعا للقيام بهذه المهمة ؟ لأننى كنت صديقا حميما للمرحوم والده ؟ أم لانه المشرفين على الغرق قد فقدوا كل أمل فراحوا يتشبثون بالقش الأخير ؟ وأنا هو ذلك القش بلا فخر . ان مهمتى لن تكون سهلة هينة . هذا ما أنا مدركه تماما . وليس ببعيد ان أنال بجانب اخفاقى المتوقع قسلا صالحا من المدركات ، شأن من يدس أنفه فيما لا يعنيه من الأمور » (ص ٦٠)

الهوامش :

(١) من مكة مع التحيات ، منشورات المكتب التجارى ، بيروت ، لم تذكر سنة النشر ، ص ٦٦ .

(٢) لوفان من القصة القصيرة ، مجلة « الشهر » فبراير ١٩٦١ .

(٣) تبادلت خطأ عنوانها مع عنوان « العم محمد على » وهو تطبيع واضح .

(٤) أحسن القصص ، نشر مطبعة والدة عباس الاول ، القاهرة عام ١٩١٠ .

المكان ينفرد بالبطولة

لم أدهش لسوء الفهم الحاد الذي قوبل به الراوى من نقاده على اختلاف مشاربهم . فنحن قد تعودنا على الانبهار بالزهور الصناعية المحلاة بالسكر الطبي . وفقدنا القدرة على التغلغل فى أعماق الزهور الطبيعية . . . عجزنا عن استكشاف الفن فيها . . ما تحتضنه من أسرار لا تهديها الا لمريديها . فحرمنا أنفسنا بأنفسنا من تذوق السكر الرباني الذى يسرى فى أعضائها .

كاتبة من كاتبات اليسار ، مازالت تتعامل مع الشعارات . كأنها تعيش فى عصر ما قبل العبور قبلته شكلا ورفضته مضمونا (١) . وهكذا شاعت شطر العمل الى نصفين رغم أن البيدييات الأساسية توقظنا دائما على أنه لا يوجد فى الفن شكل ومضمون فما الشكل الا مضمون فنى ، وما المضمون الا شكل فنى كما يقولون .

كاتب آخر لم يستطع بما جبل عليه من رهافة حس أن يتحمل الصدمة التى واجهته بها مجموعة الراوى الأولى (٢) وتمنى لو تمكن صديقه الراوى من البعد عن « المعالجة التى تهدم مشاعر المتلقى وتؤذيها » (٣) .

وتلك فى نظرنا فضيلة تضاف الى فضائل الراوى . فالشحنة الكهربائية الكامنة فى كل عمل عظيم ، تظل تتجمع مع استغراقنا فى العمل حتى يصبح الجو مشحونا بها ، وهنا تنفجر الشحنة – والسحب الأبيضاء تتحول الى غمام داكن – محدثة شرارة ، انفجارها هو الیقظة ، وبرقها هو الثورة ، وانهمار المطر الغزير الذى غالبا ما يتبع البرق مباشرة هو غاية كل فن عظيم .

من خصائص الشحنة الكهربائية الكامنة فى كل عمل عظيم اذن . . أن تصدم المتلقى . . تدهشه . . تصعقه وتحرقه ان استطاعت . فهى لا تريد أن تداعب جفونه ، وهوى يتأهب لنوم هادئ ، وأحلام سعيدة ، على فراش وثير لا تعبث تحت سريره الفئران التى تغطى مخلفاتها الأرض ، ولا تجرى فوقه السحالي والأبراص تلتصق مخلفاتها بالجدران ، ولا تفرعه القبط المتوحشة ، واللصوص فاقدو الأدمية الذين يفاجئون فى أية ساعة

من ساعات الليل والنهار ليمارسوا معه الفحش ويسلبوه حتى ملابسه .
لا تريد أن تهدمه أو تداعب جفونه ، وإنما تريد أن توقظه من غفلته ليرى
الخطر المحدق المشيع للرعب والمهدد بالفناء للبشر جميعا . . أن تنتشله
من سباته ليبصر الواقع على حقيقته بعد فك العصابة عن عينيه . . العصابة
التي تهديها اليه الشعارات والمبادئ الجاهزة ، ليعصب بها عينيه بنفسه
فى لحظة من لحظات التنويم المغناطيسى . . ليرى أنه يعيش وسط الانقراض
نقضا من الانقراض ، فى خرابة كبيرة تسمى العالم يحيط بها الدمار من
كل جانب ، وتنبعث من جنباتها رائحة الأنشلاء الثقيلة ، وتتفافز حوله
وفوق قدميه السحالي والأبراص فى جراحة جسورة ، ولا ترهب الفيران التى
كانت فى يوم ما ذليلة ضعيفة مرتعبة جبانة ، أو الققط التى استأنسها ذات
يوم مضى وعادت اليوم سيرتها الأولى شرسة ضارية متوحشة . . ليقون أن
حجرته الخاصة معرضة فى أى وقت ، اذا لم تتغير الأشياء المتغيرة الى أن
تصبح جرة سرية مجهولة راقدة تحت الانقراض ، كتلك « الحجرة » التى
استأثرت ببطولة قصة « الاتجاه نحو الظل » (٤) ، وقدمها الكاتب بحملة
من أربع كلمات لآلان روب جرييه تقول : « الآن ستتغير الأشياء » .

« فى الحجرة ، مكتب ، ومقعدان وسرير ، وساعة حائط ، ونافذة
مغلقة . وعند مدخل دورة المياه التى لا تؤدي الى شيء ، حوض معلق ، فوقه
صنبور ، وسقف مائل من إحدى زواياه الأربع . فوق المكتب كوب زجاجى
مملوء حتى منتصفه بسائل جاف فقد لونه ، وعدد من الكتب والمجلات ،
على الجدار ، خلف المكتب ، لوحة من الكرتون ملتصقة على نفسها
فبدت كأسطوانة معلقة . نتيجة حائط توقفت عند يوم (العاشر)
فى شهر (يناير) فى عام (١٩٦٦) . والرقم الأخير مطموس . النافذة
مغلقة ، مقروسة للداخل ، اتخذت شكل النافذة التى توشك على الاندفاع
والسقوط داخل الحجرة ، وبعض ألواح أطوارها الخشبي ، منزوعة ،
منتشرة على الأرض تاركة مكانها للتراب وركام الحجارة والطوب الذى
يضغط من خلفها . شماعة معلقة على الحائط بجوار السرير عليها بعض
الملابس المثقوبة الممزقة ، وتحتها زوج من الأحذية . أحد المقعدين ، مقلوب
على الأرض ، مكسور الأرجل ، قاعدته منزوعة . تدلت أسلاك الكهرباء على
الجدران ، وقى سلك الاضاءة وسط الحجرة بلا لمبة . امتدت خيوط
العنكبوت من زاوية السقف ، متدللة حتى الأرض صاعدة ، هابطة ، شاعلة
فراغ الحجرة ، متشابكة مع أسلاك الكهرباء والمقعدين والمكتب والسرير ،
سميكة ، مشبعة بالتراب والرائحة الثقيلة . جدران الحجرة مليئة بالحفر ،
منتشرة على المكتب والأرض ، وفوق السرير ، حفر عميقة فى حجر الجدار ،
وحفر طفيفة أزال القشرة الخارجية للطلاء ، أدراج وأسطح مثقوبة ،
الثقوب العميقة امتدت على فوهات خيوط عنكبوتية سميكة . بعض قطع

الحديد المبعثرة فى أرجاء المكان ، قطع صغيرة مشرشرة ، مسنونة ، ثقيلة •
باب الحجره مطروح فوق أرضية الحجره ، تاركا مكانه لسد من التراب
والحجارة ، حاجزا منفذ الباب •

من خلال ظلمة الحجره ، بدت الأشياء ، رمادية اللون ، كالحجة ،
ظلمة ليست لها علاقة بليل أو نهار ، ظلمة ليست تابعة لضوء الشمس ،
بقيت شهورا محصورة داخل فراغ الحجره ، لا تتسرب ، ولا تتجدد ، كما
بقيت الحجره مختفية أسفل ركائم ثلاثة طوابق حمت الصدفة سقفا من
السقوط ، ركائم أخفاهها ، وحولها من حجرة عادية الى حجرة سرية ،
مجهولة ، محتفظة بأشياءها الخاصة ، القليلة ، كما هي • عند الرقم الثانى
عشر ركب العقرب الكبير فوق العقرب الصغير ، واستقر البندول بسلسلته
الطويلة أسفل ميناء الساعة ، صدئا ، كابيا ، وبقيّة الأرقام بهتت ، تاركة
مكانها مغشيا ، وخيوط هشة ، رمادية ، تعلقت بالبندول وامتدت ملتصقة
بجدار الصندوق الخشبى للساعة ، ومن خاف زجاجها المعتم استلقت
حشرات صغيرة كثيرة ، جامدة • الصنوبر معلق فى الحائط بلا موسير ،
والحوض من أسفل تجمد فى قاعه المسدود بالأترية ، ماء قديم ، وعلى
الحائط أسفل الحوض ، نشع مملح ، امتد على الأرض ، وتناثرت حوله
بعض الصراير والأبراص الميتة • السرير القائم فى ركن الحجره ، المواجه
للمكتب ، هبطت حاشيته والتصقت بالألواح الخشبية ، التمزقات فى كسوة
الوسادة والحشية خرجت منها ندف من القطن بلونه الرمادى القديم ، وفوق
السرير هيكل بشرى ، جثة قديمة لرجل قديم « (5) » ••

الغريب أن كلا من الكاتبين أراد أن يرسم للفنان طريقه وفق رؤاه
الخاصة ، فى حين أن رؤيا الفنان هي صاحبة الحق الأوحد فى فرض
نفسها على العمل • حتى لو شاء الفنان نفسه ، بحكم آماله وطموحاته ،
أو تأثره ببعض المقولات السياسية أو الاجتماعية أن تحيد عن طريقها ،
أو تغير ولو قيد أنملة من مسارها • اننا لا نكتب حين نكتب ، وانما نحن
مجرد أدوات تستعملها رؤانا الصادقة - كما نستعمل نحن القلم والورق -
للتعبير عن نفسها • وربما كان فى مقدورى تبيان ما أقصد بقصة طريقة •

يقال ان بعضهم زار الكاتب العظيم ليو تولستوى فى منزله ، وأخبره
بأنه كان قاسيا حينما جعل « أناكارينيا » تلقى بنفسها تحت قطار يجرى •
فقال له تولستوى :

... يذكرنى قولك بحكاية قيلت عن بوشكين ، اذ قال هذا الشاعر
ذات مرة لأحد أصدقائه : « تصور الخدعة التى خدعتنى بها تاتيانا •• لقد
ذهبت وتزوجت •• لم أكن أتوقع منها هذا الأمر •• » • ويمكننى أن أقول

نفس الشيء عن « أنا كارنينا » • ان أشخاص قصصى تقوم أحيانا بأفعال لا أريد أن تصدر منهم البتة ، انهم يفعلون الأشياء التى تحدث فى الحياة الواقعية ، لا ما أقصد أن يفعلوه •

ولقد طلبت السيدة الكاتبة من الفنان أن يفتش عن « الجانب المضى والانسانى والمستقبلى » فى حربنا المختلفة ، كما فعل الكتاب الروس مع وقائع الحرب العالمية الثانية ، لا الجانب الانهزامى اليائس كما فعل كتاب الغرب مع نفس الحرب • وهى لا تنسى أن تنبه الفنان الى أن الحرب •• نفس الحرب العالمية الثانية ، كانت فى الشرق حرب شعوب ، ولم تكن فى الغرب لشعب ما •

واذا جردنا المقال من شعاراته وعباراته الصارخة ، فسنجد أن الكاتبة تريد أن تحول الراوى من صاحب « دعوة » الى يوق « دعاية » • تماما كما تحول الكتاب الروس قهرا ، فتحدثوا عن انتصارات كاذبة وبطولات مزيفة ، من خلال دمي شاحبة لا شخص من لحم ودم ، مرتكبين - من حيث لا يدرون أو هم يدرون - جريمة اخفاء الحقيقة عن أعين الشعوب •• حقيقة حرب لم تكن لشعب ما •• سواء فى الشرق أو فى الغرب •• حرب مزقت الأوطان •• وجعلت منها شرقية وغربية •• وشمالية وجنوبية •• من أجل مناطق النفوذ لا الانسان •

لكن ماذا يفعل الراوى أيها الأصدقاء ، وقد عاش سنوات تكوينه الفنى فى الفترة المريعة المرة التى تقع ما بين عصر الهزيمة وعصر العبور ، فرأى بعيني رأسه بيته الخاص وهو يتدمر ولا يتدمر •• شارع الخاص وهو يحترق ولا يحترق •• مدينته الخاصة وهى تموت ولا تموت •• فى كل يوم •• فى كل ساعة •• فى أى لحظة •

ماذا يفعل أيها الأصدقاء ، وهو لم يشهد حربا بين جيشين ، وإنما شاهد اعتداءات متكررة من على يحمل حقد آلاف السنين لشعب آمن مسالم هضيف •• اعتداءات غير مبررة من فئران شرسة متوحشة ، على دجاجات كانت تؤذن للفجر فى دعة وأمن ، وتنام مع الغروب فى دعة وأمن • ثم فجأة •• أيها الأصدقاء وجدت أنفسها ازاء لعبة همجية تتكرر كل يوم •• وتفرض عليها فى أى لحظة •• وتنتهى دائما •• دائما بجثث الدجاج والدم والريش المتطاير فى الهواء • ويحدث ذلك كله على مرأى ومسمع من انسانها ، الذى اكتفى أخيرا بموقف المتفرج ، ودعوة الآخرين للفرجة ، بل والعيش على لحم الدجاج •• بقايا الجثث •

لنسمع الشاهد يتحدث عن هذه المجزرة التي شاهدها بنفسه ، وجاء من وسط القبور ليرويها لنا :

« لا تتعجل ، سرف تشاهد الفئران وهي تهاجم الدجاج • من قبل كانت تخرج من جحورها وتهاجم الدجاج بالليل • أكثر من فأر يهاجمون دجاجة واحدة • الآن تأتي نهارا تخرج من جوف الأرض ، كما ترى الآن ، جماعات كبيرة تواجه الدجاج وتصطدم به • ينفرد كل فأر بوحدة ، ويدور صراع كبير هنا في هذا الحوش •• انتظر •

ظهر أكثر من فأر ، أحجام كبيرة ، ذيول طويلة معقدة ، رؤوسها كروؤوس الققط • تجمعت الدجاجات في ركن الحوش ، وتلاصقت مصدرة أصوات الخوف والفزع وقد ارتعشت أجنحتها • تقدم فأر كبير • دار حول تجمعهم ، اقترب من دجاجة محاولا أن يقبض على رقبتها بأسنانه الصغيرة ، فردت الدجاجة جناحيها وقفزت الى أعلى ، تراجع الفأر على مقاومة الدجاجة ، كان قد جذب عنقها الى الأرض متحركا ببطء ناحية جسدها ليمتطيه •

— انتظر •• ان الفأر يرمقك وهو يحاول أن يركب فوق الدجاجة ، قد ينزلق مرة أو مرتين ، لكنه سيتمكن منها في النهاية ، وينشب أنيابه في العنق ويمتص دمه ، فترقد الدجاجة مستسلمة وهي تقرقر قرقرة الموت •

ظهر فاران آخران أخذا يدوران حول الفأر والدجاجة كانت الدجاجة قد رقدت على الأرض ، تمكن منها الفأر وتوقفت القرقرة واغمضت عينيها • ارتعش ذيل الفأر •

— انه يرتعش من النشوة • اذا ما رأيت ذيل الفأر يرتفع متصلبا مرتعشا ، فاعلم أن أنيابه قد عثرت على مجرى الدم ، وانخرست فيه • — قضى عليها •

— من قبل كنت أضربهم بالعصا والحجارة ، أجرأى وراهم •

انى أشاهدهم من هنا ، الفئران اليوم قليلة ، بالتأكيد أنها ذهبت الى المقبرة الجديدة ، انك لم ترها معا حيث يمتلىء هذا الحوش بالدم والريش والعراك ، ينبشون الأرض ويتصاعد الغبار ، يملأ المكان ، ثم يهدأ كل شيء ، وتنسحب الفئران الى جحورها ببطون مكتظة بالدم الدافئ ، وتنكمش الدجاجات الباقية في ركن من الأركان متطلعة الى الجثث وسط الحوش ، معقورة من رقابها والدم المتبقى يتساقط على التراب •• (٦) •

إذا هبطنا من سماء الرمز الى أرض الواقع ، فسنرى بطل هذه القصة على المستوى الواقعي ، وقد أصيب بيته في الاشتباكات الأخيرة ، ومات جميع أفراد عائلته ، فدفنهم بمقبرة العائلة .. وبقي معهم ..

لم يقل لنا الراوى : لماذا بقي معهم ؟ ..

لأنه قد أصبح بلا مأوى ؟

أم لأنه لا يريد أن يفارق أسرته .. فلذات كبده التي واراها التراب ؟ ..

أنت أيضا لا تستطيع أن تحدد سببا واحدا .. ان السبب الوحيد هو كل الأسباب مجتمعة ، أو أنه السبب المحيط الذى يضم كل هذه الأسباب الى صدره ليخرجها واحدا واحدا على انفراد عند الاقتضاء ، وليتكون له هو ذاته من جماعها معنى آخر كبير هو محصلة هذه المعاني كلها ، انه التشبث بالأرض .. ذلك الشيء الذى لا تستطيع أن تعرفه . ذلك الشيء الذى يحس ولكنك لا تستطيع أن تمسك به .. ذلك الشيء الذى يسرى فى العروق مسرى الدم ، وفى الرئة مسرى الهواء .. انه النبض والنفس .. انه الحياة . وقد عبر « الرجل » عن هذا التشبث أو أشار اليه فى جملتين حواريتين قصيرتين فى معرض حديثه مع القادم الجديد : « أهل البدو لا يفارقونها أبدا .. حتى بعد .. » و « يعودون اليها دائما .. لا يمر يوم دون أن أراهم من هنا .. أنت شرفت » (٧) .

ذلك هو الجانب الانسانى والمضى والمستقبل ، الذى خفى عن السيدة الكاتبة وهى توصى الكاتب بالالتزام الجانب الانسانى والمضى والمستقبل ، دون أن يعينها من هذا كله الا معنى واحد صارخ لا يأتى نتيجة المعاشة والتجربة ، وانما يأتى غالبا نتيجة معايرة كتب المبادئ الشمولية ذات الحلول الجاهزة لكل مشكلات البشر .

ان « الرجل » رغم تكالب كل الظروف لهزيمته لم يهزم ، انه يتشبث بالأرض ، ويتشبث بالحياة ، رغم تخلي كل شيء عنه ، ووقوفه عاريا وسط الأنواء . ولقد أحال المقبرة الى بيت يصلح لسكنى آدمى مازالت تدب فى عروقه الحياة .. آدمى ربما كان خارجا لتوّه من رمل مملوفا جديدا : حوش خارجى له نصف سقف من سعف النخيل والخرق القديمة ، وبجوار الحائط صبرة كبيرة ، وفى ركن من الحجرة الداخلية موقد مشتعل فوقه اناء كبير مغطى ، وكنبة خشبية فرش فوقها مفرشا من الملابس القديمة الممزقة أيقن القادم الجديد أن مصطبة المقبرة تحتها . ومسمار معلق على

ارتفاع كبير يتبدل منه جلباب قديم ، وعلى الأرض براد شاي وبضع أكواب
وعلب من الصفيح وقاس .

لمسات انسانية ، التقطتها عين ساخر ترى في العادي ما هو غير
عادي ، وفي غير العادي ما هو عادي ، فتذهلك وتسحر حواسك وتحريك .
هذه اللمسات تقابلنا أيضا والكاتب يحاول أن يوهنا - دون تصريح -
بأن « الرجل » قد تحول الى مخلوق من نوع آخر « له رأس طويل كراس
حصان ، يرتدى طاقية لها قرنان يهتززان كلما حرك رأسه » (٨) .

ومن خلال الملاحظة الدقيقة لبعض الحركات أو المظاهر العادية التي
نأتيها نحن أو نتمسك بها كثيرا ، مثل الإشارة الى « فكه » الذي يتبدل
عندما يتذكر الأحداث ، ومثل اخراجه « لطرف أذنه العلوى » من تحت
الطاقية ، والإشارة المستمرة الدؤوبة الى الطاقية ذات القرنين واهتزازاتها
يتحقق له « الإيهام » الذي يريد .

والمقابر هي المدخل الرئيسى الى عالمه هذا الرهيب ، الذي يختلط فيه
العنف بالجنس بالموت بالخراب . وهو مدخل طبيعى لمدينة سماها رجل
شريف هو المستشار الألمانى فولك برانت عندما شاهدها لأول مرة :
مدينة موتى . يقول الراوى فى بداية قصة : « السقوط الأخير » :

بدأت له القبور من بعيد . كانت على طرف المدينة الغربى ، وقد
استقرت على حافة مستنقع مالح . تلفت حوله مقتربا من القبور ، تخوض
قدماء فى تراب ناعم . امتد الطريق خلفه الى جوف المدينة طويلا ، مهجورا .

توقف أمام أول بوابة قابله ، كانوا قد نزعوا أخشابها ، فتركوها
هيكلًا معلقًا بالجدران المتداعية . كشف البوابة عن مدخل ضيق تفرعت
منه دروب ضيقة امتدت وتلوت بين مصاطب وجدران القبور .

نظر مرة أخرى حوله ، لم يجد أحدا . كان الصمت مطبقا ، والشمس
فوق المدينة ومن فوق القبور تصاعد دخان أبيض خفيف . دلف من البوابة
ممسكا حقيبته جلدية صغيرة رائحة التراب نفاذة غشيت أنفه . تقدم بخطى
بطيئة . واجهه باب مقبرة مفتوح ، لاحت له المصطبة بالداخل ، عالية .
كان شاهدها مرتفعا وقد انمحت الكتابة المحفورة عليه .

امتد أمامه درب ضيق ، اصطفت على جانبيه قبور ذات طابق واحد :
ثلاثة تقاطعات أخرى ثم الاتجاه الى اليمين ، أرض جرداء فوقها صفان من
القبور . . . ثم . . .

القبور العادية بلا جدران • انطمست معالمها وسقطت شواهدها •
تلاشى السقف القديم من فوقها ، تساوت بالأرض • كانت فى الأرض حفر
كثيرة وقد تداعت جدران القبور انتفخت من الرطوبة • انفجر بعضها ،
تساقط ترابها وحجارتها فى الدرب الضيق •

تعرف على المصطبة الكبيرة التى احتلت دائرة واسعة • كان بها
فتحة مستطيلة يلقون فيها بالجثث - تذكرها • مقبرة الصدقة ، تريث
عندها قليلا • كان السطح قد تحطم وهبطت الطبقة السميكة الى أسفل
وقد ظهرت أسياخها الحديدية ، وتناثرت بعض الجماجم والعظام حيث
لاح بياضها الناصع وسط الحطام والتراب •

اقترب من مقبرته • كانت الجدران قد تساقطت من حولها ، وظلت
المصطبة وحدها مغطاة بسعف النخيل وبعض الزهور • بجوار المصطبة
صبارة كبيرة نشرت فروعها من حولها اعرضت أوراقها وتضخمت ، ظهرت
لها أشواك طويلة مدببة • كانت هناك مواد بناء ملقاة ، قوالب من الطوب
الأحمر وقليل من الأسمنت والرمل •

بعض القبور لها صناديق كبيرة خشبية ذات أضلاع متقاربة تظهر
ما بداخلها • انقلب بعضها منزوعا عن الأرض بينما بقيت بعض الصناديق
ثابتة أحيانا ، مائلة على جانب أحيانا أخرى ••

لم يكن هناك سوى صوت تنفسه • تلوح له المقابر المحيطة به فى
أماكنها ، صامتة • لم تكن هناك أصوات • امتد الصمت من المدينة حتى
القبور • رأى على الأرض بجوار المصطبة مخلفات الفئران ، كثيرة ، متناثرة
حول المقبرة وخطوط طويلة ، ملتوية ، محفورة على الرمال الرخوة بالقرب
من المقبرة • (٩) •

ان الكاتب لم ينطق بلفظة « الحرب » فى هذه القصة • والقصة
لا تتحدث « ظاهريا » عن الحرب • ان موضوعها - وليس مضمونها - قد
بنى على حادثة سرقة عادية • من تلك الحوادث التى تحدث فى الخلاء •
لكنك - رغم ذلك - تحس بأن شيئا ما قد حدث وقلب الميزان • شيئا
أشبه بالصاعقة أو الزلزال أو الطوفان أو الريح الصرصر العاتية •• شيئا
من نوع ذلك الرهيب الذى حدث لقوم عاد أو ثمود أو لوط أو نوح • ولما
كنا لم نر ما حدث لهذه الأقوام ، ولكننا نعرف أن هناك أشياء شبيهة
حدثت فى اليابان وكوريا وفلسطين وفيتنام ، فإن قدرتنا على التخيل
تجعلنا نحس بالكارثة العادية اليهودية اللوطية النوحية اليابانية الكورية
الفلسطينية الفيتنامية الألمانية المصرية ، فى كل ذرة من ذرات القصة ،

فهذه القصة من القصص التي تقاس بالذرة .. بمسحوق الحرف ،
لا بالحرف بأكمله فضلا عن الكلمة أو الجملة أو الفقرة .

تجعلنا نحس بالحرب التي خربت روح الانسان ، وهدمت مدنه ..
بل ومقابره أيضا لا في السويس وحدها ، ولا في القنيطرة وحدها ..
بل في كل شبر مهدد من أرض الانسان على مدى عصور التاريخ . حتى
مقبرة الصدقة لم تسلم منها .. انتهت الى أن أصبحت مسطحا وأسياخا
حديدية وعظاما وجماجم متناثرة ، يلوح بياضها الناصع وسط الحطام
والتراب . ان الكاتب هنا يستنطق الأشياء . يتركها تتكلم .. تدل ..
تشهد ، دون أن ينبس - لا هو ولا أبطاله - ببنت شفة . انه يرى الأشياء
بوضوح وتمعن ، لا يرى الألوان الأصلية والخطوط الظاهرة فقط ، وانما
كافة الألوان والظلال التي بين هذه وتلك - ولهذا فان الأشياء تحت عينيه
الشاقبتين تنطق .. تتكلم .. تدل .. تشهد « لا يكفي أن ينظر الانسان
حواليه لكي يتمعن - كما يقول دوستوفسكي - بل ويتعلم كيف ينظر ،
ولا يتسنى هذا الا اذا كان المرء يحب وطنه ، ويحب شعبه . وليست
الرؤيا المطموسة والنثر العديم الروح الا نتيجة لبرودة دم المؤلف ، وهي
عرض من الأعراض الاكيدة لفقد الاحساس . وأحيانا يكون سببها مجرد
الافتقار الى المهارة أو نقص الثقافة ، هذان علاجهما مستطاع » (١٠) .

والراوى يحب وطنه ، ويحب شعبه . يؤمن بهما ويعشقهما . ولهذا
فقد استطاع أن يعبر عن آلام الأرض والشعب بطريقة مغايرة لطرائق من
سبقوه ، قوامها لغة يجرى في عروقها دم حار ، ومن ثم فهي لا تتلکأ
ولا تتمطي ولا تتثائب . بوابة المقابر سرقت . نزعوا أخشابها وتركوها
هيكلًا معلقًا بالجدران المتداعية . هذا المنظر الذى واجهنا به الكاتب منذ
البداية ، ويوحى - ومن خلال جملة وحدة - بالفوضى التي تعم الديار أثناء
الحروب .. السرقة والنهب واختلال الأمن وهتك الأعراض و .. واذا
تركنا الأشياء .. همس الأشياء .. صراخ الأشياء .. شهادة الأشياء ،
فستصرخ هذه الفوضى أيضا من خلال حادثة السرقة العادية جدا التي
تحدث شببيها لها أحيانا وسط القبور ، وما تبع هذه الحادثة من عنف ،
واغتصاب رجل لرجل ، واغتصاب امرأة لرجل .. نعم امرأة لرجل .
عنف وفحش « يؤكدان في ذهنك صورة الميزان المقلوب » .

ووسط الوحشية والأنقاض والفحش والموت تنمو .. دائما تنمو
« بجزر المصطبة صبارة كبيرة ، نشرت فروعها من حولها ، اعرضت
أوراقها وتضخمت ، ظهرت لها أشواك طويلة مدببة » .. اننا نقابل هذه
الصورة كثيرا في قصصه . كرمز للصبر وقوة الاحتمال والاصرار على

البقاء رغم كل شيء • انها العبارة المعبرة في صبر ، الصابرة في اصرار
تتضخم وتعرض أوراقها كلما ازداد حجم الكارثة زادت المساحة الحزينة ،
وامتلأت بالآشلاء المتحللة والجماجم المتناثرة •• انها اقتحام الحياة
لصحراء الموت •

وهي هنا لا تقتحم الموت ذابلة أو ضامرة ، أو زهورا ضعيفة توحى
بالإشفاق - كما نرى في بعض الصور الرائعة والمعبرة أيضا عند كتاب
آخرين أفذاذ أيضا حسب مقتضيات اللحظة - وانما الجديد هنا انها تقتحم
البوار قوية ضخمة • انها لا تكتفى بالنمو كرمز للتحدى والاقتحام بل
ولا تكتفى بالقوة والضخامة كذلك ، وانما تخلق لذاتها أسلحتها من ذاتها
فتظهر للأوراق العريضة المتضخمة « أشواك طويلة مدببة » •

والقبور هنا هي « المدينة الرمز » • لكن الكاتب يحرص في بعض
قصصه على أن ينيهاها الى أن المدينة قد أصبحت على المستوى الواقعي
امتدادا للقبور • كما في قصة « الرجل والفئران » • كانت المدينة تبدو
على مدى النظر كتلة واحدة قائمة لا تعكس أشعة الشمس ، وكانت بعض
خرائبها تبدو من بعيد كقبور مرتفعة ضخمة ، وببوتها القليلة المتناظرة
بالقرب من القبور ، اندمجت معها وتخللتها حتى اني لم أستطع التميز
بينها « (١١) •

واذا كان الكاتب قد ترك الأشياء تتكلم في قصة « السقوط الأخير »
فحولها بقدرة فنان غير عادي ، يرى في العادي ما هو غير عادي ، وفي غير
العادي ما هو عادي ، ويكتب بطريقة مغايرة لطرائق من سبقوه ، فانه في
قصة « الاتجاه نحو الظل » قد ترك العنصر البشري من قصته ، لتنفرد
الأشياء بالبطولة •

حدث ذلك الحدث الفني التاريخي في القصة العربية بعد نشر مجموعته
الأولى - التي طبعها على نفقته الخاصة - بما يقرب من عام • انه في هذه
القصة لا يصف قطاعا من المقابر أو موقعا سكنيا مضروبا ، وانما يركز
على رؤية الأشياء في حجرة واحدة • ومن تراكم الأشياء ومعاشيتها والدقة
في ملاحظتها نسمع صرخة الأشياء وهي تعلن للبشرية الفضيحة الكبرى
للبشرية •• تلك الجريمة القدرة التي ارتكبت بأيدي البشر على قطعة من
أرض الشر • ولولا أنه يشعر بضربات نبض الأشياء ، ويتعمق في حياتها
داويا تاريخها •• لولا أنه يكتب عنها بنفس الحب والعمق الذي يكتب به
عن الأشخاص لما استطعنا أن ندرك أن بالامكان حبس « الظلمة » ، ولما
جعلنا نأسى لحالها ونتأثر بمأساتها • لما استطاع أن يجعلك تشعر بهذه

« الحجره » التى كانت قبل اليوم العاشر من شهر يناير سنة ١٩٦٦ - ولتحديده للعام قبل التكنسة مغزى لا يخفى - كائنا حيا ٠٠ ثم فجأة ٠٠ أجل فجأة ٠٠ وكما يحدث دائما هذه الأيام فجأة ماتت ٠ ماتت فى لحظة ما من اليوم الذى توقفت عنده اليد التى كانت تتصرف فى أوراق « النتيجة » ٠٠ ماتت الحجره التى كانت تضحك فى وحدتك ، وتستمع اليك عندما تفتقد من يسمع اليك ٠٠ ماتت تحت ركام ثلاثة طوابق فى اليوم الذى تحول فيه العنصر البشرى الذى كان يقطنها الى شيء ٠ والكاتب لا يحدثك عن هذا العنصر الا بعد تحوله الى شيء ٠ رغم هذا التحول الآثم ، فانه ما زال ينطق ٠٠ يصرخ ٠٠ يدل ٠٠ يشهد :

« فوق السرير هيكل بشرى ، جثة قديمة لرجل قديم ، احنى صدره فوق حافة السرير وتدل بقية جسده على الأرض ، لامست ركبته وساقه ارضية الحجره ٠ جثة مهترئة ، تأكل لحمها فالتصقت البيجاما باللحم القديم المتعفن وقد تحولت رائحة العفن الى رائحة ثقيلة ، رائحة شيء مخزون ٠ والدم المتخثر المتجمد على الجسد ، وعلى الفراش والأرض ، والسائل الأصفر المثال من الجثة بعد تحليلها تشبعت به سترة البيجاما فكون طبقة صلبة ، وفقد الوجه ليوثته وملامحه ولم يتبق منه سوى الجمجمة ، ومنافذ العينين والأنف والفم ، ولاحت عظام الأصابع مغروسة فى حشية السرير ، مقوسة ، مغروسة بقوة معتصرة القطن القديم فى داخل الحشية ٠ ومن الظهر بدت فتحة ، ثقب واسع فى سترة البيجاما ، مبتدا للداخل ، كاشفا عن جوف الهيكل الملقى فوق السرير ، بدت حافة الثقب الداخلية سوداء قاتمة ، فتحة يحيطها دم قديم ناشف ، وللفتحة أطراف وزوائد عظمية ممتدة للخارج من أطراف السترة المزقة ، برزت مع الشظية المنطلقة فى الصدر ، المندفعة من فتحة فى الظهر ٠ خيوط العنكبوت هبطت على الجثة من السقف واشتبكت معها ثم صعدت ثانية الى السقف ، الى الجدار الملاصق للسرير ، وبدت الجثة وكأنها معلقة فى الخيوط ، ترتفع فى أى لحظة ، مهترئة يميناً ويساراً ٠ بجوار عظمة الساق، كتاب مزقته شظية ، مشطور نصفين ، مشبع بالسائل الأصفر المنساب على الأرض ، تشبعت به صفحات الكتاب فانتفخ من الرطوبة ومن السائل الأصفر الذى كان لزجا ، وبدت على صفحته الخارجية علامة طويلة تضم عدة أسطر ، علامة غليظة منتفخة ، بقلم رصاص ثقيل ، واستقرت بعض كلمات مكتوبة بالقلم على هامش الصفحة (كما يحدث هنا الآن) برزت حروف الكلمات بعد تشبعها بالرطوبة ، تضخمت ، وبدا حرف الواو فى أول الصفحة : فى أول السطر ، بجوار كلمة (بحث) كبيرا كأنه شيء ما ، كالودودة ٠ بدت كل كلمة مستقلة ، واضحة ، تظهر فوق الصفحة ، أم

تمس ، ابتداء من الواو التي بدت كالودودة التي تكبر باستمرار وهي تلتهم ما بعدها من كلمات ٠٠ و ٠٠ بحث ٠٠ وبحث عن :

الى هنا ٠٠ وكان يجب أن تنتهي قصة هذه الحجرة الشهيدة الشاهدة لكن المؤلف أضاف الى هذه الفقرة الطويلة التي تتألف منها القصة في نظرنا ، والتي استعنا بها في هذا المقال على مرحلتين ٠٠ (١٢) أضاف فقرة أخرى وضعها بين قوسين ، وحرص على أن تبدو وكأنها استدعاء للكلمة بحث ٠ وهي فقرة كنا في غنى عنها ، كما نحن في غنى عن التداعي عن طريق اللغة ٠

في هذه الفقرة يظهر العنصر البشري لأول مرة في القصة ، فنعرف أن للقصة راويًا ٠ وأن هذا الراوي يبحث عن بيت له به ذكريات ٠ وأنه استدل عليه أخيرا : (وبحث عن المدخل ، وقد أزيحت الأنقاض ٠ وفي الوسط ارتفع جزء من السلم الى أعلى وكان محتفظا بالدرجات والحاجز ٠ وكان السلم يقود بلا معنى الى الفراغ ٠ وكانت الأنقاض الموجودة خلف السلم أعلى من تلك التي أمامها ٠ وسقط مقعد من القטיפه في فجوة معتدلا وكان أحدهم قد وضعه بعناية ٠ وانهار الحائط الخلفي للمنزل ، بشكل مائل فوق الحديقة ، وتراكم فوق أكوام الأنقاض ٠ وتسلفت قطة من أمامه وبدون أي تفكير رفع حجرا وألقاه خلفها ٠ فقد سيطرت عليه فجأة الفكرة العميقة : أن هذه القطة تفترس الجثث ٠ وتسلق بسرعة عابرا الى الجانب الآخر ٠ وعرف الآن أن هذا هو البيت الذي يبحث عنه ٠ فقد بقيت أجزاء من الحديقة سليمة ولم تمس ٠ وكذلك تعريشة من الخشب وتحتها مقعد وجذع شجرة من أشجار الكافور ، وتحبس قشرة الشجرة باحتراس ، فأحس بالحروف العميقة المحفورة عليها ، والتي حفرها هو منذ سنين عديدة ٠ وطلع القمر ساطعا على حائط الأطلال ، وأضاء داخلها) ٠

هذه الفقرة - كما نرى - غير مبررة ، لأنها حاولت أن تحيد « بالتشويق » عن طريقه ٠ وهي - اضافة الى ذلك - مليئة بالمعلومات المقررة ، والصور المستهلكة على عكس ما عودتنا فرشاه الراوي ٠ فنحن لم نتحمس للمكرسى القטיפه الذي سقط معتدلا في فجوة « وكان أحدهم قد وضعه بعناية » ٠ فهذا « الترويح الكوميدي » هنا يضر بوحدة الأداء ووحدة النغم ٠ نحن نعلم أن هناك مسوغات كثيرة للمناظر الكوميديّة وسط التراجيديا ، مثل خفض حدة التوتر عندما يكون الاسترخاء والترويح المؤقت ضروريين ، ومثل تهيئة مضاعفة ، رمزية للعمل التراجيدي الرئيسي مما يبعث أصدا جديدة من المعنى ويزيد في عمق أهميته ، ومثل الانتقال بالقارئ نقلة

مفاجئة تحدث هزة في نفسه ، تحركه وتوجهه الى ادراك جديد مثلما يضرب الموسيقى - كما يقول ديفد ديتش - في لباقة نغمة نافرة ، اثر سياق نغمي مطرد ، لكي يلقي على سياق النغمة ضوءا جديدا في القطعة الموسيقية . لكن هذا المزج يشكل خطرا على العمل الفني اذا شعرنا بأنه مجرد حشو ، أو سعيًا وراء مفارقة لا تتطلبها الزاوية القصصية .

أما الصورة المستهلكة بصورة الشجرة التي تحسس قشرتها باحتراس « فأحس بالحروف العميقة المحفورة عليها ، والتي حفرها هو منذ سنين عديدة » . فهذه الصورة - كما لا يخفى - قد ابتذلت من كثرة التكرار سواء في الأدب أو في الكاريكاتور . هذا . . . بالإضافة الى أن الصورة البانورامية لـ « الحجرة » قد قامت بدورها خير قيام بحيث لم تعد الفكرة بحاجة الى اضافة جديدة .

لكن ليس معنى ذلك ، أن « الفقرة » في حد ذاتها . كقطعة نثرية مستقلة قد افتقرت الى كل ميزة . فاختيار نوع الشجرة - حتى في هذه الصورة المبتذلة - ميزة . لقد اختارها الراوى شجرة « كافور » لتوحى بالصمود . الصمود الصلب الذي لا يلين أمام شتى الأنواء والمحن . ان تأثيرها ليس مماثلا تماما لتأثير صبارته القوية الضخمة . وبالإضافة تتضخم وتعرض أوراقها كلما اتسعت رقعة المساحة الحزينة ، وبالإضافة الى هذه الشجرة نجد لمحة أخرى توحى باستمرار الحياة رغم كل شيء : « وطلع القمر ساطعا على حائط الأطلال ، وأضاء داخلها » . كذلك فان وجود « القطعة » المتسللة من شأنه أن يعمق الحدث ، ولكن دون ايضاح لدورها كما فعل : « تسلبت قطعة من أمامه ، وبدون أى تفكير رفع حجرا وألقاه خلفها فقد سيطرت عليه فجأة الفكرة العميقة : ان هذه القطعة تفترس الجثث » . فنحن نعلم وظيفة قطعة في مكان مثل هذا بغير افصاح . ثم لماذا كانت الفكرة « عقيمة »؟! لا ندرى .

لكم تمنيت أن يستغنى الكاتب عن هذه الفقرة ، ولا بأس بعد ذلك من الاستعانة ببعض لمحاتها الذكية في سياق الفقرة الأولى ، مثل الاشارة الى وجود القطعة . . . مجرد الاشارة ومثل التنبيه الى شجرة الكافور . . . مجرد التنبيه بدون أن نحفر على جذعها حروفا عميقة . ومثل طلوع القمر ساطعا على حائط الأطلال . ولبيعدرني الأصدقاء أن تدخلت في عمل المؤلف الى هذا الحد ، فما جرؤت على ذلك الا لشعورى بأن روحنا منجانسان ، ولاحساسى بأن الراوى يسير في خط مستقيم متنسق نفسيا مع حبه لأرضه . ولشعب أرضه ، بلا التواءات أو منحنيات أو زوايا منحرفة .

الهوامش :

- (١) الركض تحت الشمس وحريتنا المختلفة ، مقال لفريدة النقاش ، نشر بالعدد الأسبوعي من جريدة الجمهورية الصادر في ١٠ يناير ١٩٧٤ .
- (٢) الركض تحت الشمس - نشر دار العلم للطباعة بالقاهرة - عام ١٩٧٣ .
- (٣) الركض تحت الشمس ، مقال لابراهيم سعيان ، نشر بالزهور - عدد يونيو ١٩٧٤ .
- (٤) مجلة الموقف الأدبي السورية - العدد الثالث - تموز ١٩٧٤ - السنة الرابعة .
- (٥) أرجو أن نتذكر هذه الأشياء كلها ، فسوف نعود إليها فيما بعد .
- (٦) الرجل والفنان - من ص ٨٦ الى ص ٨٨ من المجموعة .
- (٧) المجموعة ص ٨٢ .
- (٨) المجموعة ص ٨١ .
- (٩) المجموعة من ص ٢٩ الى ص ٣١ .
- (١٠) الوردة الذهبية في صياغة الأنثى - تأليف ك . بوستوفسكى - دار النشر الوطنية بدمشق - لم ينكر سنة النشر ولا اسم المترجم - ص ٢٥٨ .
- (١١) المجموعة ص ٨٠ .
- (١٢) وضعنا القصة كاملة حتى بفقرتها الثانية بين يدى القارئ عامدين . فنحن لا نستشهد بفقرة من فقراتها ، وإنما بها كلها كعمل فنى متكامل من الضروري أن يكون بين يدى القارئ .

الجوع

ينظر الأغنياء الى الفقراء فى : « همس الجنون » نظرتهم الى الحيوان ، سواء أكان هؤلاء الأغنياء من الاقطاعيين أم الرأسماليين الوطنيين ، أو بعبارة أدق : من ذوى الأملاك ، أو أصحاب المصانع الوليدة .

قضى قصة : « الجوع » يتنزه الوجيه محمد عبد القوى نجل عبد القوى بك شاكى صاحب مصانع النسيج العظيمة على « قنطرة » - كوبرى - قصر النيل . وحين يبلغ نصفها تلوح منه التفتاة الى الجانب الأيسر منها فى « رجلا رث الهيئة فى جلباب قدر » ينحنى متقوسا على سور القنطرة ملقيا برأسه الى النهر فلا يلقي اليه بالا . وحين عودته يراه يتوثب كأنما ليلقى بنفسه الى النيل ، فيندفع نحوه ويهزكه فى اللحظة المناسبة ، وعندما يتمالك عواطفه يعجب لما يدفع مثل هذا الرجل الى الانتحار « وهو لا يعلو على الحيوان . والحيوان فى العادة لا ينتحر » ، وفى قصة : « نقطة المومياء » يرى محمود باشا الأرناؤوطى أنه لو قدر لتخفه أنه تترك قصره بصعيد مصر فستجد طريقها رأسا الى فرنسا ، لأن ضميره لا يرتاح لبقاء هذه الآيات « وسط هذا الشعب الحيوانى » . فالصريون - فى نظره - حيوانات أليفة طبعها الذل وخلقها التذلل .

وإذا كان الرغيف ليس عسيرا على البؤساء المصريين فى زعم الأرناؤوطى باشا الذى يقارن بين البائس الفرنسى وقد دفعه الجوع الى سرقة رغيف - مشيرا بذلك الى قصة : « البؤساء » لفكتور هيجو ، وان لم يشر المؤلف الى ذلك لكونه من الأمور التى لا تخفى - وبين البائس المصرى الذى لا يرضى بغير اللحم المسلوق فيسرقه من أمام كلبه المدلل . فالوجيه محمد عبد القوى يزعم ذلك أيضا ، فيرد على الرجل قائلا : « كذبت .. ان الكلاب الضالة تجد قوتها .. ولن أصدق أن انسانا يموت جوعا فى هذا البلد » . وهنا ينبزى الرجل لالقاء خطبة منبرية على أسماع الوجيه تتضمن ما يريد المؤلف أن يوجهه الى هؤلاء القوم ، لا ما يقدر الجائع المقدم على الانتحار على البوح به : « لك عذر .. فأنت لم تعرف الجوع .. هل ذقت الجوع ؟ .. هل بت ليلة بعد ليلة تبلوى من عض أنيابه ؟ هل نقب أذنك عويل أطفالك من نهشة أمعدهم ؟ هل رأيت صغارك يوما يعضفون عيدان الحصيرة ويأكلون طين الأرض ! .. تكلم يا انسان ..

واذا لم يكن لديك ما تقوله فلماذا تحول بينهم وبين الخلاص من غائلة الجوع ؟ . وعندما يقول له الرجل انه كان « عاملا بمصنع عبد القوى شاكر » يحدث الاسم في نفسه هزة عنيفة ، ويعود الى اهتمامه به سائلا اياه : « هل حقا كنت عاملا مرتزقا ؟ ! »

ولنا عودة الى مناقشة هذا التساؤل . المهم الآن أن نعرف قصة الرجل ، لنؤمن بأن الفقر هو أصل كل الأدواء التي نعاني منها . فبعد أن هوت الآلة الجبارة على ذراعه وطرد من عمله ودمرت حياته تدميرا ، وتحول الى متسول : « علم الى أنى كنت ذا حياء وأنفة ، وأن اماتة هذه العاطفة النبيلة كلفتني ما لا أطيق من الألم والحجل » . وعندما جاع أولاده بغض الدنيا ، وتولد في قلبه شعور المقت والحقد ، حتى قال له صاحب ممن جمعهم الجوع في ميدان واحد : « مالك تكلف نفسك ما لا تطيق من الهم كأنك امرأة مثرفة تأكل كل يوم رطل لحمة .. سيتحجر قلبك ويصبح الجوع مستسلما فتجيب ابنك اذا شبكا اليك الجوع كما أجيب ابني .. بلطمة تنسيه الجوع » . واضافة الى ما يولد الجوع في النفس من البغض والمقت والحقد والقسوة ، فانه يقود الى الرذيلة . والذي دفعه الى الانتحار هو سقوط امرأته في الوحل . ففي مساء هذا اليريم وجد أطفاله نائمين هادئين فاستولت عليه الدهشة . أيقظ أكبرهم فعلم منه أن عم سليمان الفران أرسل لهم « عيشا ساخنا » فنفذ الاسم الى صدره كالرصاصة ودفع ابنه ساخطا ، واستقر بصره على وجه زوجه وقد تملكه الحنق وتخيلت لعينيه أشباح مخيفة « لقد امتلات عينها بالنوم بعد أن امتلأ بطنها .. بعد أن ملأها الوغد الذي خطب ودها فيما مضى وراجعه هواه فسعى بحذق الى استغلال ما تعانى من الشقاء والجوع . انى أدرك كل شئ » . وأدركه بمشاعري التي نشأت عليها ولم يظفر الجوع باماتتها بعد .. انها ما تزال حية في صدرى تبعث في نفسى الغيرة وفي قلبى الغضب .. وتشبعت أفكارى بروح الجريمة والعلوان » كانت رغبته في الفتك جبارة ، ولكن لاحت منه التفاتة الى الأطفال فتردد ، وسار في الشوارع حتى بلغت به قدماه ، هذا المكان « ورأيت النهر الجارى في وحشة الليل فانجابت عنى الوسائوس ، وأدركت للحال كيف ينبغي أن أنهى الحياة وخلت أن النيل ضالتي المنشودة وكان قضاء الهيا هباني اليه ليدلني على سبيل الخلاص والراحة » فاذا اختفى من حياتها فلن يعييبها اطعام العيال سواء عن طريق سليمان الفران أو غيره . ويحل محفوظ القضية بفكر اصلاحي ، فينفج الوجيه الرجل قطعة من ذات العشرة قروش ، ويطلب منه أن يحضر اليه في الصباح بالمصنع : « سأجده لك عملا كبواب أو خادم أو ما شاكل ذلك » .

وطبيعة النظرة الإصلاحية أن تحيل العمال الى خدم « أو ما شاكل ذلك » . وقد حلت القضية على أيدي اللاحقين لمحفوظ ممن تبنا قضايا العمال عن طريق الدعوة الى تنظيم النقابات العمالية وتطوير قوانين العمل . لكن محفوظ حافظ على نظرتة هذه في : « القاهرة الجديدة » (١٩٤٥) حينما قال : « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى للانسانية ولا يمكن أن يطالب بشيء » . ولكن خليف بـكل انسان أهل لشرف الانسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله هذا الضغط وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد » . فهو يطالب بأن يأتى الحل على أيدي المثقفين والمستنيرين لا على أيدي العمال والفلاحين . وهنا يكمن الفرق بين النظرة الإصلاحية والنظرة الثورية . ومن ثم أصبح الأولى بالاهتمام - عند هؤلاء المصلحين - هو هداية الأغنياء الى الرشاد ليتجهوا الى الاحسان . وقد كان محفوظ يريد أن يحل مشكلة العامل ، لكن النظرة الإصلاحية جعلته يميل الى حل مشكلة الوجيه أولاً ، لتحل مشكلة العامل بالتبعية . فقد كان الوجيه - كما تنبئنا - بداية القصة - من هواة لعبا ليسر : « انتصف الليل ولما يضادق حظ الوجيه محمد عبد القري غير العبوس ، وما انفكت خسارته تنمو وتتضاعف حتى بلغت نيقة وأربعين جنيهاً في أقل من ثلاث ساعات ، ولكن هذا دأبه في أكثر لياليه ، فلم تعد الخسارة تهز أعصابه أو تكرب نفسه . كان يتعاطاها بغير مبالاة بين رشف الكؤوس وقذف الدعايات . ثم ينساها بمجرد الانفصال عن المائدة الخضراء » . وتأتى الهداية بعد سماع قصة العامل ، وتنتهى القصة بقول الوجيه : « ترى كم أسرة من الأسر التى يشقى بها أمثال ابراهيم حنفى يمكن أن تسعدها النقود التى أخسرها كل ليلة فى النادى ١٩ » . وقد كانت تلك هى طريقة تفكير المثقفين فى ذلك العصر ، بعد أن تربوا على وجدان المنفلوطى . وتذكرنى هذه القصة بالدعوة التى وجهها الزيات الى الأغنياء : « أيها الأغنياء : هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب اليم ، وتصون نعيم عيشكم من رؤية الفقر ، وجمال حياتكم من أدواء التشرد ، تدخلون على العجزة والمساكين أخصاصهم فتبيدونه بالاحسان المنظم والصدقة الجارية » . فالزيات يرغبهم فى الاحسان حتى يجنبهم رؤية المناظر المؤذية فى الدنيا !! والثواب فى الآخرة .



واذا كانه نجيب محفوظ شاباً يحض الأغنياء على البر والاحسان وإيتاء ذى القربى ، وينهاهم عن الفحشاء والمنكر والبغى ، فانه ينصحهم - من جهة أخرى - بعدم المغالاة فى الاغداق . فالجدة مفسدة . أو هذا ما تقوله لنا قصة : « الورقة المهلكة » . وهى ورقة من فئة العشرة جنيهاً دمرت مدينة ، وشتتت أهلها ، وشنقت رجلاً كانت حنجرته تنفث سمراً

وبهجة • فما أن وضع الثرى الورقة فى يد المغنى الشعبى حتى سهم ووجم وأدنى الورقة من نور المصباح وتأملها بانكار • واقترب منه أحد الجالسين فى المقهى وأكد له أنها « ورقة قديمة من ذات العشرة قروش ، كانت متداولة أيام السلطان » • فالفقراء لا يعرفون حتى مجرد شكل الأوراق المالية الكبيرة التى لم يصدق أن وقعت فى أيديهم يوما • وقد زاد من مسرة الثرى - قبل أن يغادر المقهى الشعبى - أن رأى المغنى يهب واقفا فزعا ، وأن يسمع همسا تتناقله الشفاه ، ثم يعلو ضجيج ويخيم صمت ثقيل وقد كفت كل يد عن اللعب ، وكل فم عن التدخين ، والتقت الأبصار جميعا عند المغنى السعيد • وعلى أثر ذهاب الثرى - كما يقول صاحب المقهى - انتبذ المغنى مكانا خاليا ، وقد انكمش مضطربا ، وجعل يختلس من الجالسين نظرات الريبة والقلق ، ويمعن فى الورقة نظرا يتنازعه الشك واليقين • وأطلعها عليها وهو قابض على طرفها • وظل ذاهلا يتناوب على عينيه نور فرح مخيف والتماع ذعر مريب ، ولعله كان فى حيرة من أمره لا يدرى أين يذهب ، فهو من وسط الجميع ، ولكن أنى له الأمان اذا انفرد فى الطريق أو آوى الى كوخه فى مدينة الصفائح التى لا يعرف أهلها من العملة سوى اللاليم ، ولا يغمض لها جفن اذا علمت أن بين حدودها ورقة ذات العشرة جنيهات •

ويستمر المؤلف فى تبيان أدق التفاصيل ، ورصد أرفف الاحساسات وأرق الخلجات النفسية على لسان صاحب المقهى الذى كان يرصد تحركات المغنى الى أن قام بغتة وابتلعه الظلام • ظنوا أنه ذهب ليدفن كنزه فى مكان أمين لكنه لم يعد • ثم تتابعت الأخبار الغريبة • فقد قادته قدماء الى الأزبكية ، وأوقعته بغى فى شراكها • وقيل انه اشتغل بالغناء فى قهزة بلدية بالأحياء الموبوءة • وقيل انه بطر وطفى وفرض السطوة وجبى الاثاوة ونشر الرعب • وفتنت هذه الأخبار شباب مدينة الصفائح فلحق به نفر منهم الى مهاوى الفجر • وقيل ان الرجل رجع يوما الى مخدع عشيقته له فوجدها بين يدي أحد أتباعه فقتل الاثنين • وامتدت يد القانون الى مدينة الصفائح منبت ذلك الشر ، وانتهى الأمر بهلم المدينة وشنق المغنى وسجن أتباعه • :

★★★

وتخضع قصة « الجوع » للتسلسل الزمنى • أما قصة : « الورقة المهلكة » فتبدأ بزيارة الثرى الثانية للقهوة • وشخصية الثرى فى الثانية هى نفس شخصيته فى الأولى • وكما أدار الخمار رأس الوجيه محمد عبد القوى فترك المائدة الخضراء لتتنسم الهواء فى الخارج • فان « دانس » - وهو اسم الشخص المحبورى فى الثانية - كان جالسا فى « سانت

جيمس « يشارب جماعة من صحبه كما هي عادته ، فرأى بعضهم أن يمضوا الليل في صالة رقص أو غناء أو نساء ، ولكنه لم يجد من حواسه ميلا الى تلك المتع ، فودع صحبه « وتلفت يمنة ويسرة في حيرة ، ثم استقل سيارته البيضاء الصغيرة ، وانطلق بها على غير هدى ، وساقه التخبيط الى العباسية ، ودفعته العباسية الى صحرائها الشرقية ، ولفتت ناظره أنوار خافتة تنبعث الى أنفه رائحة « التبناك المعسل » فانقشع عنه كابوس السأم . ووقفت السيارة أمام مدينة الصفائح « وبالح صاحب القهوة في اكرامه ، واستأذنه في سماع غناء بلدى فأذن له »

ويشعر محفوظ أن قصة : « الجوع » تبنى على المصادفة ، فيشير الى ذلك على لسان الوجهية : « وتحول عنه ومضى في طريقه متفكرا . . . يعجب كيف أنه أتى في الوقت المناسب ليعفى أباه من وزر ثقیل . وكان ينطوى في قرارة نفسه على سداجة فأيقن أن ما ساقه الى الرجل في الوقت المناسب شيء أكبر من المصادفة ، فألج صدره وشعر بارتياح وطمانينة » وهذه المصادفة تحل بين طياتها شعورا دينيا عميقا . ولا نعرف لماذا قرر المؤلف أن الوجهية « كان ينطوى في قرارة نفسه على سداجة » . على أية حال فقد تحولت هذه السداجة الى « اليقين الديني » في أعماله اللاحقة . كما ظهرت المصادفة في كثير من قصصه ، وعليها اعتمدت قصة : « علم ساعة » وذلك قبل أن تتخذ سماتها الفلسفية في نتاج ما بعد : « أولاد حارتنا » .



نعود الى سؤال : « هل حقاً كنت عاملا مرتزقا ؟ » لنواجه بمشكلة الازدواج اللغوي منذ البداية . فنحن لا نعرف ان كان الوجهية قد قال : « مرتزقا » أم قال : « أرزقيا » وترجمها نجيب محفوظ - كعادته منذ بداية مسيرته الفنية - من العامية الى الفصحى . فإذا كانت الثانية فهي لفظة ما زالت تعبش بين ظهرائنا ، ولها مفهومها الحسن الذي يدل على السعي وراء الرزق مع التوكل على الله مقسم الأرزاق . أما اذا كانت الأولى بظلالها التاريخية المعروفة منذ تكوين فرق الجنود المرتزقة . فهي دلالة أخرى على نظرة الأغنياء للفقراء . والمسألة تثير قضية الازدواج اللغوي من خلال لفظة عامية تتساي على الترجمة الفصيحة . وقد أبدع محفوظ أعماله العظيمة من خلال الفصحى سردا ، والترجمة من العامية الى الفصحى سردا وحوارا . لكن ذلك لم يجعله قط يجبر على حرية الأديب .

وهذا ما صرح به في حوار مع فؤاد دواره حينما سأله : « يقول الأديب الانجليزى « دزموند ستيوارت » في مقال نشر له بعدد ديسمبر الماضي من مجلة (المجلة) : « ان التزام نجيب محفوظ للفصحى في كتابه

الحوار حفل بمطلب الواقعية الذى يطمح فيه القراء الأجانب (ويتسفه بأنه « عناد طارىء » أى أنه لا يؤدى وظيفة فنية فى الرواية ٠٠ وقرأت على لسانك مرة : « ان اللغة العامية من جملة الأمراض التى يعانى منها الشعب والتى سيتخلص منها حتما حينما يرتقى ، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعتنا مثل الجهل والفقر والمرض تماما ٠٠ » ألا ترى أن هذا الموقف المتزمت من العامية ، يدفعك الى رفض معظم كتابات أدبائنا الشباب الذين يصرون مثل اصراك على استعمال العامية فى الحوار ٠٠ وبعضهم الآخر يحاول كتابة القصة كلها بالعامية ؟ » ٠ ويحجب محفوظ فيما يتعلق بديزموند ستيوارت اعترف أنى لم أفهم اعتراضه مع أنى قد أفهمه اذا جاء من أديب عربى ، فالمفروض أن النص يترجم بما فيه من سرد وحوار الى لغة انجليزية واحدة ، وحتى اذا تصورنا أن الحوار مترجم الى لغة انجليزية دارجة فالفرق بين اللغتين ليس كبيرا الى هذا الحد ٠ أما أنى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه علم الدراسة ، والذى وسع الهوية بين الفصحى والعامية ٠٠ والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم فى البلاد العربية ٠٠ ويوم ينتشر سيزول هذا الفارق أو سيقبل كثيرا ٠ ألم نر تأثير انتشار الراديو فى لغة الناس ، فبدعوا يتعلمون الفصحى ويفهمونها ويستسيغونها ، وأنا أحب أن ترتقى العامية وأن تتطور الفصحى لتتقارب اللغتان ، وهذه هى مهمة الأديب فى رأى ٠٠ ولكننى مع ذلك لا أحب لهذا الموقف الذى ألزمه فى أعمالى ، بناء على رأى أومن به ، لا أحب أن يتحول الى دعوى ، فلكل أديب الحرية الكاملة فى اللغة التى يكتب بها ٠٠ وليس معنى أنى أرى هذا الرأى ألا أعترف بأعمال الآخرين ٠٠ فانا أقرأ أعمال من يكتبون بالعامية وأستمتع بها بلا أى اعتراض « (١) »

وإذا كان سؤال ديزموند ستيوارت قد جاء من غير أهله ، فان سؤال الدكتور لويس عوض يأتى من وسط أهله وعشيرته : « هل هناك أمل فى أن تتجاوز الرواية المصرية الحدود الإقليمية ما لم تحل مشكلة اللغة الفصحى كأداة للتعبير الفنى ؟ » مزيد من الوضوح حول سؤالى ٠٠ أقصد هل يوجد حل لمشكلة الازدواج اللغوى التى تشوب حياتنا الثقافية ؟ ٠٠ اننى أوجه سؤالى من موقع التشاؤم ٠٠ والإيمان بأنها مشكلة بلا حل !» ويجب محفوظ : « أعتقد أن الازدواج اللغوى ظاهرة عامة فى جميع اللغات ، فما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلى وتفسيرى مختلف جدا عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد فى التعبير واعداد له بحيث يعبر تعبيرا عمليا يلبي مطالب الحياة القومية ٠ ولقد كان الأدب يكتب بلغة الشعر « مسرحا وحكايات وملاحم ، وباعد ذلك بين اللغتين وأكد على الازدواجية ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفنى ٠ وما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة

الحياة اليومية ، ومنهم من يكتب النص والحزن بها متجاوزا بذلك مشكلة الازدواج فهل بلغوا العالمية ؟ ٠٠ الحق أنهم فقدوا العالمية « المحلية » التي تتضمنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية ولم يصلوا الى عالمية العالم . انى لا أعتبر هذه الازدواجية مشكلة ، فهي طبيعية ، بل هي تعبير صادق عن ازدواجية في شخصية الفرد بل توجد عادة بين حياتنا اليومية وحياته الروحية « (٢) » .

انه يحرص على الفصحى من أجل « العالمية المحلية » ويؤكد الأب جاك جوميه ذلك وهو ينهى القضية لصالح محفوظ : « فى الثلاثية ظل نجيب محفوظ مخلصا للفصحى التى درج على استخدامها فى قصصه السابقة فى الوقت الذى يلجأ فيه كتاب كثيرون الى استعمال العامية ، ان روعة أسلوب الثلاثية تكمن فى أن مؤلفها أضفى على العربية الفصحى - الى جانب بساطتها - حيوية وثراء وتلوينا . يكفى أن المرء يستطيع أن يخمن بسهولة ما وراء هذا التعبير الكلاسيكى ، صيغة جارية للهجة التى تدور فى رأس المؤلف . وهذا الاختيار للغة أدبية بسيطة وحديثة تجعل روايات نجيب فى متناول فهم القارئ العادى فى جميع الأقطار العربية تيسر سرعة انتشارها لدى طائفة المستشرقين وطلاب أقسام اللغات الشرقية فى الجامعات الأجنبية » (٣) .

ويبدو أن نجيب محفوظ فى رحلته الأولى مع القصة كان يريد أن يدخل بعض الكلمات القصيدة غير المنتشرة لتطعيم لغته البسيطة المسهلة بها . يقول فى قصة : « مفترق الطرق » ٠٠ « وكان كفالبية أهل البلد يائسا من العدالة قانطة من الخير ، يعتقد اعتقادا كالايمان الراسخ أنهما لا يصيبان لا المجدودين من ذوى القربى والأصهار والأصدقاء » ولقطة : « المجدودين » أى « المحظوظين » تتكرر لديه . كما يقول فى قصة : « المرض المتبادل » ٠٠ « وسفرت عن وجه غاب جماله البهى خلف تجعدات الآله كوردة بيضاء ، سفا عليها عجاج الخمسين » و « العجابر » وهو « الغبار » و « الدخان » أيضا . لكن يبدو أنه تخلى عن هذه الفكرة فى أعماله اللاحقة .

الهوامش :

- (١) عشرة أدباء يتحدثون - كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥
- (٢) مجلة الهلال فبراير ١٩٧٠ - أجرى الحوار ضياء الدين بيبريس
- (٣) المصدر السابق - أجرى الحوار سمير عوض

حمار العقاد

معروف أن للعقاد رواية وحيدة هي « سارة » أما غير المعروف فهو أن له عددا من قصار القصص لم يعن بجمعها من مظانها ، وخاصة مجلة « الاثنين » ومن بينها قصة « أحسن حمار » . ويشكك الدكتور احسان عباس في نسبتها اليه . اذ يعترض سياق تعرضه لها جملة : « ان كان هو الذى كتبها » . ويقول عند تقويمها : « ولكن أيا كانت قصة « أحسن حمار » فانها جاءت ترسم قدرة قصصية واضحة » (١) والذى يدعو الى هذا التحرز هنا هو نشرها بعد وفاته (٢) .

ولا نستطيع أن نبذل غيوم الشك بالحديث عن موضوعها ، فنقول مثلا ان بعض وقائعها حدث فى أسوان ، وأنها تتحدث عن بعض معالمها مثل المسلة « الناقصة » أو « المهجورة » وفندق « كتاراكت » الذى يعرفه الاسوانيون غالبا ، فيقولون - كما جاء بالقصة - « الكتاراكت » . وأن الشخص الرئيسى فتى أسوانى فارق بلدته وهو فى الخامسة عشرة ، ولم يكن يعود اليها إلا مرة كل خمس سنين أو عشرة رغم حبه لها . وكل هذا يتفق وسيرة العقاد . فان كان جده الأعلى قد اشتغل بصنع الحرير بسمياط فلقب بالعقاد . وكانت والدته حفيدة أجد رجال الفرقة الكردية التى جردها محمد على سنة ١٨٢١ لتأديب ملك شندى . فقد كان فتى أسوانيا أصيلا ، ولد بها عام ١٨٨٩ لأسرة متواضعة ، وأنهى دراسته الابتدائية عام ١٩٠٧ ، وسافر للقاهرة للمرة الأولى عام ١٩٠٥ لاجراء الكشف الطبى تمهيدا لتعيينه بالقسم المالى بمدينة قنا ، فبهره براؤها الفكرى وشخصيتها الناعمة الصيت . ونقل الى الزقازيق ليكون قريبا من القاهرة ، لكنه استقال من وظيفته واستقر بالعاصمة منذ عام ١٩٠٦ .

ولم يفسح المؤلف عن اسم الشخص الرئيسى بالقصة ، مكتفيا بلقب « الأستاذ » الذى كان يلقب به العقاد ، ولا يناديه تلاميذه وحواريه الا به . كما أنه كان مثل العقاد شخصا موسوعيا ، ما أن يعرف الموضوع الذى تميل اليه بحكم تخصصك أو موطنك مثلا ، حتى يخوض غماره ليبزك فيه . بل وقد ينهش لسعة معلوماتك منه .

وهكذا ما أن عرف الشخص الرئيسى أن الفتاة روسية حتى انطلق يتحدثها عن الأدب الروسى فأدهشته وأدهشها : أدهشته لأنها وهى الفتاة

الراقصة اللاهية تعرف الأدب الروسي الحديث كأنها طالبة في جامعة من الجامعات الكبرى تخصصت فيه . وأدهشها لأنها لم تكن تتوقع وهي قادمة الى أسوان أن تعرف انسانا من أهلها تتحدث اليه عن تحب من كبار الكتاب الروسين ولا سيما « ديستوفسكي » . . . وقد اعتاد العقاد أن يرسم « ديستوفسكي » هكذا : « ديستيفسكي » وربما كان تحويلها في هذه القصة الى « ديستوفسكي » ووضعها بين علامتي تنصيص من عمل الطابع .

لا نستطيع أن نبدد الشك بمثل هذا الحديث . فالمقلد - يحاول قدر الطاقة غالبا - أن يقيم شخصية الأصيل . لكن من له المصلحة في ذلك ؟ وهل كان عامر العقاد - ابن شقيقه ووريثه الوحيد - سوف يسكت عن هذا ؟ لم يبق الا أن نقول ان الناحل هو عامر العقاد نفسه . لكن عامرا - رحمه الله - لم يكن أدبيا . وكل اجتهاداته انحصرت في جمع بعض يوميات العقاد وآخر كلماته .

وإذا انتقلنا الى الأسلوب ، فسوف نرى الدكتور عباس يقول : « ان أسلوب العقاد فكرى جاف شديد الاحكام في مقالاته ، لكنه حين كتب قصة « احسن حمار » - ان كان هو الذى كتبها - توخى أن يبعث في مستواه التعبيرى شيئا من « اللين » والخفة ، واستعان على ذلك بالسخرية والمفارقات الضاحكة ، وان يستطيع أن يتخلل من بعض الحدة التي تصبغ أسلوبه ، بل لعله أفاد من تلك الحدة في رفع درجة السخرية (هذا مع انه ليست لدينا نماذج أخرى من القصص القصيرة لهذا الكاتب . حتى « سارة » لم يستطع أن يتخلل فيها عن أسلوبه « المعتمد ») .

وهذا تحليل بالغ الدقة لأسلوب القصة . أما ما لاحظته استاذنا الدكتور عباس على مستواها التعبيرى من توخى اللين والخفة - والخفة هنا عكس الثقل - واستعانتها على ذلك بالسخرية والمفارقات الضاحكة ، فلم يأت على غير عادة العقاد كما يستفاد من الحديث ، فالعقاد كان يلون أسلوبه حسب مقتضيات الحال . وكان - مع حدة مزاجه - مغرما بالضحك ، مقتنصا للفكاهة من كافة أماكنها . وكانت فكاهته تصهر - في كثير من الأحيان - في أتون السخرية المرة ، يشهد على ذلك رواد ندوته الأسبوعية وكثير من يومياته أو صحفياته ، وصرح ذات مرة بإيمانه بأن « التصوير الفكاهي - أو الكاريكاتور - هو خير وسيلة لإبراز فكرة تحتاج الى الإبراز » (٣) وقال تعليلا لاستعماله السجع في بعض مقالاته : « اننى أختار السجع في موضوعات التحكم والدعابة كما أختاره في الموضوعات الوجدانية وما إليها مما يلحق بالأغراض الشعرية ، فان السجع ينبه الذهن الى المعانى في هذه الأغراض ويزيدها جلا ،

وتوكيدا كأنه اللحن الذى يضيف الى الكلمات ومعانيها قوة ليست للكلام الذى يسمع بغير تلحين .

ولكنى أتجنب السجع فى المباحث الفكرية لأنه - على عكس ذلك - يشغل ذهن بانتظار القافية ونهاية الفاصلة فيصرفه عن متابعة الفكرة والمعنى مع سياق العبارة المتصلة بين المقدمات ونتائجها .

وهن الواجب أن تصحح هنا أوهاما عارضة تغلب على جماعة المجددين « المقلدين » الذى يستنكرون أسلوبا من الأساليب على السماع ولا يسألون أنفسهم : لماذا استنكروه ؟

فليس السجع منتقدا لذاته والا كان نظم الشعر أولى بالانتقاد . وانما يعاب السجع اذا اضطر الكاتب الى التضحية بالمعنى وبالتعبير السليم فى سبيل الاسجاع الملققة والفواصل المقتضبة .

أما اذا استقام به المعنى وازداد به تأثيره وانتباه ذهن اليه فهو واجب مفضل على الكلام المرسل ؛ وميزان الحكم فى هذا الأسلوب أن نحاول استبدال الكلمات المرسله بالكلمات المسجوعة ثم ننظر الى الفرق بين أثر الاسلوبين . فاذا ضعف الكلام بعد قوة وسكن بعد حركه فالتجديد هو اختيار السجع واهمال الاسترسال ، ولا مسوغ لاثار الكلام المرسل فى هذه الحالة الا الشعور بالجزع عن سواء .. » (٤) .

ومن بين المقالات التى استعان فيها بالسجع مقال : « بين ذوات الأربع ، الذى سوف نتعرض له بعد حين . يقول فى احدى فقره بعد أن حول الشخص الذى تهجم على اللغة العربية الى ثور : « ويقول الثور ، والعمدة عليه ، ان أبناء جلدته نهضوا فى تاريخ الأرض كلها بأعظم الأعباء وأحقها بالذكر والثناء ، فمازال واحد منهم يحمل الأرض البوار بنا عليها من الأوزار ، حتى أخرجها الأدمى - كوبرنيكس - الى المسدار ، وطار بهما فى الفضاء كل مطار ، فهى من يومها كالريشة فى الأعصار ، لا تستقر على قرار .. » قالها الثور واستلمات . وقالها من قبله زملاء له ولم يستميتوا وستقال بعده بكل خوار أو حوار ، ما دام الليل والنهار ! » (٥) .

★★★

يشاهد الشخص المحورى فى قصة : « أحسن حمار » راقصة روسية فى فندق « كناراك » فيغرم بها . ويتم التعارف عند المسلة الناقصة . ويكين السبب حمارها الجامع . ويتواعدان على اللقاء فى القاهرة . وقبل الموعد المضروب بدقائق معدودات يطرق بابها صديق له عرف بالثرثرة .

فلا يجد مفرا من اصطحابه الى الخارج متعللا ببعض العلل • وفي الطريق تظهر الفتاة فيهرع الى بيته تاركا صديقه • وتعرف الفتاة القصة فتستغرق في الضحك ويعود الصديق الى البيت فتواجه الفتاة بقولها : « الأستاذ نقل من هذا المنزل » • وتعود لتستأنف ضحكها قائلة : « انه لا يخجل » • لكن الأستاذ يرى انه خجل هذه المرة ، لأنه لو لم يخجل لسالها أن تصحبه الى منزل الأستاذ الجديد » •

ويقول الدكتور احسان عباس في تحليله لهذه القصة : « من الواضح ان « الحمار » أو « الحمارية » محور مهم في هذه القصة ، فالحمار كان صاحب الفضل الأول في تحقيق غاية الأستاذ ، ومعرفة الراوى بالحمير جملة تجعله على صلة بعالم الحمير ، ومن الطبيعي أن يكون بين معارفه حمار انساني هو ذلك الثقل الثرثار ، ولدى صمت الحمار الأول وذكاء طبعه وأصالته في الحران يبدو والثاني في ثرثرته الفارغة وبلادته الأصلية على مفارقة مضحكة مع الأول • وهذه المفارقة – على الرغم من روحها الاستعلائية ، وتبند السرد القصصى سعيا وراء الحيل لتحقيق اللقاء المرتقب – هي التي منحت القصة حيوية فائقة » •

ويبدو أن الدكتور عباس نسي أنه يشك في نسبة القصة الى صاحبها • وسبقت شهرة العقاد وعبقريته حديثه عنها ، فجاء هذا الظن الحسن بها ، معتقدا أنها قصة قصيرة أصيلة تستند الى وحدة الأثر وتدفع الحيوية • والقصة – في نظرنا – لا تحتل كل هذا التحليل القيم • فهي لا تتخطى حدود الحكاية • وقد جاءت أحداثها المثيرة دون التفات من صاحبها الى المقابلة بين حمارين • وهو لا يوحى أو يوميء بأية اشارة تهديئا الى هذا الفهم • واذا كانت الحكاية تتكون من سلسلة حوادث ، فقد تكونت حكايتنا من حادثتين : حادثة اللقاء والتعارف بسبب حمار ، وحادثة التلاقى في الموعد المضروب ومعوقاته • ولا رابط بين الحادثتين سوى شهوة الحكى التي تسعى اليه الأحداث لا القصة القصيرة •

ونحسب أن هذه الحكاية من مخزون الذكريات التي يحلو للعقاد أن يعرض علينا بعض بضاعته منها كلما سمحت المناسبة • وقد تحدث عن الحمير في بعض المناسبات ، واستخرج من المخزون حكاية عنها في مقاله : « ظلم الحمير » (٦) استدعتها المناسبة • فقد نشر بالصحف أن حمارا سرقه لص البهائم في بلدة « قويسنا » فامتحنه رجال الأمن بإطلاقه في الطريق ، ليعرفوا صاحبه بالمكان الذي يهتدى اليه • واهتدى الحمار الى صاحبه بغير عناء • فتذكره هذه الحادثة بحادثة أخرى وقعت بعد الحرب

العالمية الأولى ، عندما كان يقيم بأحدى الحجرات المفروشة فى شارع
عبد العزيز :

« كان فى الشارع حانة تبيع المسكرات من جميع الألوان ، لأن الفرق
بين أصناف الخمر جميعا فى تلك الحانة إنما هو فرق الصباغ »

وكان من بين زبائننا رجل كسيح يشرب حتى يهذى فيضعه صاحب
الحانة على حماره ويتركه ليصل به الى البيت .

ولكن الحمار تعود أخيرا أن يذهب بعد خطوات الى قسم عابدين.
ليقف هناك ساعة ريثما يكتب المحضر اللازم لراكبه ، تنفيذا لحكم القانون
على من يقلقون راحة النيام بالصخب والصياح .

وفى ليلة من الليالى غلب السكر صاحب الحمار على لسانه : فنام
ولم يخالف القانون !

أما الحمار فلم يحد عن سكتة الأخيرة ، وذهب بالرجل الى القسم
لاجراء اللازم .

ولم يتمتع من موضعه الا باقناع شديد ، ربما تجاوز الحدود فى قانون
الرفق بالحيوان ! » .

وإذا كان ثمة حمار آخر فى قصة : « أحسن حمار » فهو يكن فى
الجملة التى أطلقتهما الفتاة الروسية على سبيل المداخلة عندها أشار
« الترجمان » الى « الأستاذ » . فعندما قرب الصبي الحمار الى الفتاة
نخسه على سبيل الاستعمال « فكانت هى النخسة المباركة التى لم ينتظرها
أحد من الواقفين ، لأنه جمع وانطلق فى الصحراء ، وانطلق وراء الصبي
ليعيده الى الطاعة ، فوقفت الفتاة منهوشة ، وهى تقول للترجمان كأنها
تؤنب الفندق ومديره فى شخصه : أهذا أحسن حمار فى البلدة ؟ « فارتبك
الترجمان ولم يدر ما يقول ثم أقسم لها أنه لأحسن حمار « وأن لم تصدقنى
يا مدام فاسألى الأستاذ ! « فأغرقت الفتاة فى الضحك قائلة : « وما شأن
الأستاذ بهذا ؟ » .

وتقترب هذه المداخلة من نكتة رواها العقاد نقلا عن مذكرات الدكتور
شاكر بك الخورى المطبوعة سنة ١٩٠٨ بمطبعة الاجتهاد فى بيروت .
وكان صاحب المذكرات أحد الطلاب اللبنايين الذين درسوا الطب -
برعاية الخديو اسماعيل - بمدرسة قصر العينى . وكان يحسن الفكاهة
ويقبلها إذا أصابته . وقد أصابه منها الكثير ، وضجر منه ،

ولكنه أحاله الى الطبيعة المصرية التي لا تعذر أحدا وقع في طرق القافية .
ومن فكاهته أن الطبيب الكبير « محمد علي البقلي باشا » كان يلقي درسه
المشتهور ، وكان من هيبته يخيف الطلاب فلا ينبس أحدهم بكلمة في
حصته ، ويخيف الموظفين بالمستشفى فيمنعون كل ضوضاء فيه ومن
حواله ، ولكنهم في ذلك اليوم سمعوا ضجة عالية يتخللها نهيق حمير
وصياح أناس هنا وهناك ، فنظر الدكتور البقلي الى طالب سورى اسمه
بشارة وأمره أن يتعرف جلية الخبر ، فجاء بعد لحظة بخبر عن حمار
الباشا لم يدر كيف يلقيه وكيف يتكلم عنه وهو - في عرف الطالب -
حمار لا يمكن أن يشبه الحمير . قال : « ان سعاد، حمارك عندما رأى
دابة مصطفى أفندي ابتداء بالنهيق . . » ونظر الباشا الى صاحب
الذكرات يقول له سائلا : يا شاكر هل تمنحون الرتب والألقاب في
بلادكم لحميركم ؟ » قال صاحب المذكرات :

« نعم يا سيدي ، ولذلك نقول بشارة : يا بشارة أفندي » (V)

★★★

وقصة : « أحسن حمار » تدل على معرفة صاحبها بطبائع الحمير :
« جمع على حسب العادة التي اعتادها كل حمار أصيل ! فان هذه الحمير
الاصيلة لا تحتل النخس اليسير ، وقد تستحثها الى الجري بأقصى سرعتها
بهزة صغيرة في الركاب ، فتأتي بالسرعة التي يعجز عنها الحمار البليد ،
ولو انهالت على رأسه ألف عصا ، واندس في خاصرته ألف مهماز » .

والعناد يقدر الحمير ويدافع عنها ، كما نلاحظ عند قراءة مقالته :
« ذكاء الحمار » (A) و « ظلم الحمير » . فهو يرى أن « غباوة الحمير » مثل
من أمثلة الظلم الذي يثبت بالاشاعة . فليس الحمار بالغبي ، ولكنه
عنيد ، اذا أراد العناد لأمر لا يفهمه غيره . و فرق بين الغباوة والعناد
وان يكن عتادا غير مفهوم . فأما فيما عدا هذا العناد فالحمار « فهم »
بمقاييس كثيرة من التي يقاس بها ذكاء الحيوان ، ومنها مقياس الأسماء .
فالحيوانات التي تفهم معنى التسمية ذات شخصية تدرك علاقاتها بغيرها
وتتفاهم مع الآخرين . والحمار لا يعرف الاسم الذي يطلق عليه . وليس
كذلك البقر ولا الغنم ولا الطير الذي لا يخطر على بال أحد أن يتهمه بـ
الفطنة والذكاء . فانك تدعو هذه المخلوقات بما شئت من الأسماء
فلا تلتفت اليك . ويرى أن الاصرار على طريق واحد قد يكون من أدلة
الخصوم على هذا الحيوان الصبور . « ومن أراد أن يبالغ في الانصاف
فله أن يحسب هذا الخلق الحماري من فضائل الثبات » . ويقسم

الحيوانات الى قسمين يرى أن يضافا الى أقسام الحيوان ، أو الى الأنواع ، وأشباه الأنواع والعائلات والفصائل والفروع : حيوانات مسلوكة الشخصية وهي التي تؤكل أو تقتنى قبل كل شيء للأكل والتموين . وحيوانات ذات شخصية تقبل التسمية وتحمل الأعلام ، وهي التي يتحرك بها الانسان أو تتحرك معه ، ولو كانت من كلاب الصيد والحراسة وقطط التدليل ومطاردة الفيران .

لكن العقاد ينسى شهادته للجنس الحمارى عندما يثار . فيلجا الى السب والقذف ويساوى بين الثور والحمار . وقد سأل سائل أن يحدثه عن الحمار وتاريخه ، وعن كلمة الفنان وعلاقتها فى اللغة العربية بالحمار . وفى نفس الأسبوع وصلته رسالة أخرى تنصرف على الأكثر الى حمار « بريدان » . وتشاء الظروف أن يتجهج أحدهم على مجمع اللغة العربية ، ويسأله آخر يبدو أنه من أتباع السلطة ، فيثور العقاد ودية دم « التعليق » على هذه « الأخبار » على الرد على الرسالتين : « من الذى يترك الثور الثائر على اللغة العربية ويتكلم على حمار « بريدان » ؟

ومن الذى يتكلم عن الفنان الذى يسمونه فى القواميس حمار الوحش ويترك حمار العملة ؟

الثور الثائر على اللغة العربية وحمار العملة – الذى أثار المعركة فى البلدة الآمنة – كلاهما أحق بالسبق وأولى من حمار « بريدان » وبرسيمه بالتعليق .

وكلاهما له سر قد تواطأت الصحف جميعا على اخفائه ، ولم تنشر منه الا الجانب الذى يثير السخرية ويفطى على حقيقة الموضوع .

وحقيقة الموضوع كما علمناها أن الثور والحمار مما من أصحاب الراى والنظر ، وأن الهجمة التى هجماها فى وقت واحد لم تكن قفزة طائشة من قفزات الحيوان كما يصورها بنو آدم المفترون بالآدمية فى زمان بطل فيه هذا الغرور ، ولم تكن جمحة شاردة من جمحات ذوات الأربع التى لا تحتاج الى شيء غير القييد واللجام كلا . لم تكن قفزة ولا جمحة . ولكنها رأى أصيل ينبغى أن نصغى اليه طائعين والا أصغينا اليه فى يوم من الأيام كارهين .

ثم يتحدث عن الثور الثائر « صاحب المبدأ » مكثرا من السجعان ، ليثير السخرية كما سبق أن رأينا . وينتقل الى « حمار العملة » ليرى أنه أشبه بجمل السنجق . ويحكى لنا نادرة « جمل السنجق » بأسلوب حكاية النوادر :

« كان السنجق صاحب الجمل أمير الاقليم كله ، يطيعه الناس كما يطيعون جملته ، ويستمتع منهم هذا كما يستمتع منهم ذاك ، وكلاهما لا يستمتع لمن يقول ولا لما يقال . »

وعاش الجمل في الحقول ، وطفى الجمل على الحمير والبغال والثيران والعجول .

وحارت فيه الأيدي والعقول .

يد لا تستطيع أن تمتد اليه ، وعقل لا يهتدى فيه الى حيلة ، ولا يد من حيلة تحتال ، ومن حال تحول . . .

وتفتقت الحيلة بعد حين .

وخافوا متفرقين فتشجعوا متجمعين وقدموا عليهم وكيلاً يتكلم عنهم ، اذا بلغوا السنجق راكعين ضارعين خاضعين .

وكانوا ثلاثين ، فأصبحوا عند باب الديوان عشرين ، وأصبحوا عشرة عند باب الحجرة ، وأصبحوا عند الكرسي واحداً فرداً ينظر وراءه فلا يرى وراءه ولا حواليه من أحد . . . وهو الوكيل الشجاع الأمين . . .

— ما الخبر ؟

— الجمل يا حضرة السنجق .

— وما للجمل ؟

— الجمل يا حضرة السنجق وحيد فريد ، بلغ سن الزواج في عزك وجاهك ، ولا بد له من خطيبة قريبة . . . والخطيبة القريبة عند هؤلاء ، يعودون بها اللحظة ان أمرتم باللقاء . . . !

وأمر السنجق باللقاء ، وعاد الوكيل الأمين الى موكله ، ليقول لهم ان أسماءهم مقيدة في الديوان ، فان لم يعودوا بالناقة قبل أن يبرح السنجق مكانه ، لم تبق منهم غير تلك الأسماء ! . . .

★★★

ويجره هذه الوثام بين الثور والحمار الى « ألف ليلة وليلة » . فيلخص القصة التي حكها شهر زاد - قبل أن تبدأ لياليها الملكية - عن صداقة الثور والحمار في دار رجل من المطلقين على طلاسهم الحكيم سليمان . ثم يتحدث عن قصة « الحمار الذهبي » التي ألفها الكاتب اللاتيني

فيولويس في القرن الثاني للميلاد وهي تبدو كما لو كانت قصة من قصص « ألف ليلة ٠٠ » . كما يتحدث عن كلمة الفنان وعلاقتها بالحمار . فيرى أن المتحذلقين هم الذين يحرمون إطلاقها على أصحاب الفنون ، لأنها اسم حمار الوحش عند العرب كما يزعمون . وليس الفنان اسما لحمار الوحش بل صفة يوصف بها لأنه كثير الخطوط .٠٠ والفن من أسماء الخط وأسماء الفرع وأسماء الفصن ، وكل شيء من الأشياء ذوات الألفانين . وإذا وصف حمار الوحش بالفنان فكما يوصف بكثرة الخطوط أو بالسرعة أو بما شئت من الصفات . ولا يقال اذن أن صاحب الخطوط - مثلا - خفة لا يوصف بها الخطاط . أو أن السريع صفة لا يوصف بها القطار .

وأول حديث للعقاد عن حمار بريدان - على قدر علمنا - جاء عرضا أثناء قراءته لكتاب « التعادلية » . فقد تهكم على آراء توفيق الحكيم زميله بصحف « دار أخبار اليوم » قائلا : « ان السلامة في رأى صديقنا الفيلسوف هي السير في وسط الطريق بين الرصيفين . لا على الرصيف الأيمن ولا على الرصيف الأيسر ، بل في مكان متعادل بين الرصيفين . ولا بد من الاستعداد قبل ذلك بنمرة الاسعاف ١٠٠ » . وأراد أن يشبع الحكيم بتهكماته فانتقل الى حمار بريدان المشهور في التعادل بين حزمتي برسيم . فقد ضربوا المثل بحماره . وقالوا انه يهلك جوعا بين حزمتي البرسيم عن يمينه وعن يساره ، اذا تساوت الحزمتان في اللون والمقدار والرائحة وسائر المشبهات والمرغبات . وكان من المضحك أن يصور الفلاسفة حمارهم على هواهم ، وأن يتخيلوه واقفا على الحياد بين الحزمتين ، فلا يميل الى هذه أو الى تلك الا بمرجح في إحدى الحزمتين .

وهذه فلسفة لن يعترف بها الحمار ولن يعمل بها في ذلك الموقف ولا في موقف غيره ، لأنه لا يقف فيه على الحياد ولا يلبث أن يطالب نفسه بالاختيار بين شيئين لا بين حزمتين من البرسيم .

لا يلبث أن يطالب نفسه بالاختيار بين الأكل أو الموت جوعا ، ومتى اختار الأكل فانه ليأكل يمينا وشمالا ولا يبالي ذلك التعادل المزعوم بين برسيم اليمين وبرسيم الشمال فانه هو لا يقف على الحياد بين الموت جوعا وأكل البرسيم حيث كان » (٩) .

لكنه يعود بعد أقل من شهر لينكر نسبة الحمارة الى بريدان في مقاله : « بين ذوات الأربع » . ويبدو أن موضوع « التعادلية » لم يسغه لتحقيق النسب في مقاله : « فلسفة الحكيم » . وربما كان السبب ضيق المساحة المخصصة ، لأنه ينتقل في معظم يومياته من بستان الى بستان .

يقول العقاد ان بريدان « المسكين » لم يكن له حمار ، ولم يذكر هذا المثل قط في كلام منسوب اليه . وقد عاش بين قومه ، ولم يكتب لهم حرفا باللغة الفرنسية ، ففتح على نفسه باب الدعوى بالكتابة باللاتينية . وشاع عنه منذ القرن الرابع عشر أنه صاحب المثل المشهور عن الحمار بين الحزمتين ، أو بين الحزمة وجردل الماء . واختلفت الروايات ولم يختلف الرواة في اتهام بريدان . قالوا انه كتب ذلك في رسالته عن أخلاق أرسطو وحرية الاختيار . فاذا بالرسالة تظهر بعد حين وليس فيها حرف واحد عن الحمار ولا عن البرسيم أو جردل الماء . على نقيض ذلك ظهر أن الشاعر دانتي ، الذي عاش قبله ، ذكر هذه المشكلة وارتفع بها من الأرض الى الفردوس السماوى وافتتح بها نشيده الرابع فى رحلة السماء ، وتحدث عن الحمل الذى يقف بين ذئبين يخافهما على السواء . وعن كلب الصيد الذى يقف بين غزالين ولا يجرى هنا ولا يجرى هناك ، وعن العقل الذى يقف بين شكين ولا سبيل بينهما لليقين . وسبقه فيلسوف المسيحية - توما الأكوينى - ليبطل سلطان الحس على العقل والارادة .

الهوامش :

- (١) القصة العربية - اجيال ٠٠ وأفاق ، كتاب العربي ، العدد الرابع والعشرين ، ١٥ يوليو ١٩٨٩ .
- (٢) مجلة العربي ، العدد ١٤٦ ، يناير ١٩٧١ .
- (٣) جريدة الاخبار الصادرة في ١٨ يونيو ١٩٥٥ ، وانظر : « فلسفة الحكيم » ، الجزء الأول من يوميات العقاد ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ١٩٨١ ، ص ١٠١ .
- (٤) الاخبار في ٢٦ أكتوبر ١٩٥٩ ، وانظر الجزء الثاني من اليوميات ، الطبعة الثالثة ، عام ١٩٨٢ ، ص ٣٥٩ .
- (٥) الاخبار في ٢ يوليو ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الثاني ، ص ١٤٧ .
- (٦) الاخبار في ١٢ ديسمبر ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الثالث ، الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، ص ١٦١ .
- (٧) الاخبار في ٢٢ مايو ١٩٥٤ ، واليوميات ، الجزء الأول ، ص ٣٥ .
- (٨) الاخبار في ١١ ديسمبر ١٩٥٤ ، واليوميات ، الجزء الثالث ، ص ١١١ .
- (٩) الاخبار في ١٨ يونيو ١٩٥٥ ، واليوميات ، الجزء الأول ، الطبعة الرابعة ، ص ١٠٤ .

الفصل الرابع

رؤى

.

الرؤى الزجاجية فى « الليل .. والخييل »

ينقشع الضباب ، وتتضح الرؤى – عند معظم كتابنا الذين تأثروا بالموجات الجديدة فى نهر القصة – عندما نتمكن من اللمة الخيوط المبعثرة ووصل ما شاء الكاتب لها أن تقطع ، أو تحديد مجال عمل الكايوس ، أو الحلم ، أو الوهم ، أو تأثير الأدخنة الزرقاء ، أو الجيوب المخدرة ، ومعرفة مدى امتزاجها بالواقع أو بعدها عنه .

ومع سهام بيومى فى مجموعتها : « الخيل .. والليل » يحدث العكس . اذ يتكاثف الضباب ، ويبدأ نوع من الغموض المثير يتسرب الى رؤانا عند انتهاء العمل ، لا مع بدايته ، أو أثناء سريانه ، فننظر الى الواقع من خلال زجاج مغبش ، نلغقه بالسنتنا ، ثم نمنع النظر دون جدوى . فتساقط الأمطار يظل مستمرا بالخارج على الوجه الآخر . تماما كما حدث بقصة : « الحائل » .. « عندما أخذ ايقاع المطر فى الخفوت .. أسرعت .. القيت الغطاء .. اقتربت من النافذة ، كان المقبض مغلقا باحكام . وكانت قطرات ماء قد تكاثفت على زجاج النافذة ، أخذت تتجمع وتسيل فى خطوط مستقيمة . اقتربت منها بوجهى ، مررت عليها بلسانى ، لكن بعد أن أبعدت رأسى وجدتها تسيل كما هى على الجانب الآخر للزجاج . »

الذين بالخارج ، يحاولون استطلاع الداخل من خلال الزجاج أيضا .

قصة : « المشاهدة » تتألف من ست قصص قصيرة جدا يجمع بينها المقهى . القصة الأولى بعنوان : « المطر » كانوا يطلون على الميدان من خلال النافذة الزجاجية للمقهى . وكان رذاذ المطر يتطاير فيغطي الزجاج ، فلا يرون غير خيال يتحرك على الجانب الآخر : « نهض وأخذ يخط بأصابعه على الزجاج ، وكنا نراه بوضوح من خلال تلك الخطوط ، ونرى الطريق وقد بدا معتما وخاليا من المارة ، والضوء ينبعث من خصائص نوافذ الابنية ، وكان يبدو منهمكا وهو يخط بأصبعه على الزجاج ثم يتراجع وهو ينظر باتجاهنا من خلال تلك الخطوط التى يخطها بأصبعه ويعود ليخط بأصبعه

على الزجاج ثم يتراجع .. « ويرويه وهو يتكلم ولا يسمعون » في قصة الليل .. « والخيال » كسر الزجاج . وكانت ورقة الجريدة التي تغطي مصراع النافذة قد مزقت . وكان الهواء المتسرب من الخارج يجعلها تهتز بمصدرة خفيفا مستمرا ، فاستطاعت الفتاة الصغيرة أن تطل برأسها من النافذة ، وتذب الأرض بقدميها خارجة ، كما تقوم الجدران في هذه القصة مقام النوافذ المضطربة : « كانت حركة المارة في الشارع تنعكس على الجدران المعتمة مع الضوء القليل المتسرب من النافذة » أخذت تراقبها على الجدران وهي تمتد خطوطا من الظلال تتحرك في دوائر مستوية حتى تتلاشى مع ايقاع الأصوات » .

« وخطوط المطر على الزجاج في قصة : « الحائل » . وخطوط الأصابع المزيطة للمطر في قصته : « المطر » . وخطوط الظلال في قصة : « الخيل » . والليل » . تتحول جميعا الى خطوط عذاب ، وخطوط من دم في قصة : « الوليمة » . ولقد أحسنت الكاتبة صنعا عندما جعلت قصة : « الحائل » تنصدر مجموعتها . فهي المفتاح الحقيقي لكل السراذيب المغلفة في هذه المجموعة . اننا نرى الواقع من خلال الزجاج أيضا في قصة : « التدايعات القديمة » . وينتشر الزجاج على هيئة قلائد وثريرات وتحف في قصص عدة في : « الخيل » . والليل » وضعت حول عنقها عقدا « انتظمت حبات شفافة من الخرز الزجاجي الملون » وفي « المصالحة » كان يوجد بار « بجانبه في الركن شمعان مذهب كبير الحجم يعلوه تاج من الزجاج المنقوش » كذلك تنتشر المرايا . وفي « الخيل » . والليل » تكون المرأة « مغشبة ، كالزجاج المضطرب » .

أزعم أن الاحساس بالحصار ، قد تولد عند سهام بيومي بداءة ، من وضع المرأة ، لا في الشرق ، وانما في العالم ، وعلى مدى تاريخ الحضارة . فالمرأة محاصرة مرتين : مرة باعتبارها أنثى ، وأخرى باعتبارها بشرا سويا . فهي محاصرة حصارا مركبا ان صبح التعبير . يشي حديث سهام في بعض الأحيان - بالحصار الأول . في « المدن الزجاجية » نراها تقول : « تمر الأيام والمسافات ، تمتد خطوطا تتشقق تحت القدمين ، النظرات مسلطة من الطريق ، يغلق الأب النوافذ ، يدفع بالبنت للداخل .. » . لكنها لم توظف هذا الوضع من أجل احساس نوعي ، وانما من أجل احساس وجودي . فنظرتها أعم وأشمل من أن تقع أسيرة النوع أو البقعة المكانية أو اللحظة الزمانية . وهي تستبدل المنزاع الزجاجي بالقوقعة . عندما تتحدث عن ولع الفتيات ببناء القصور على الرمال ، لا تسمى قصتها : « قصور على الرمال » وانما « المدن الزجاجية » . ومن هذه التسمية .. ومن خلال الرؤى الزجاجية المتتالية ، نشعر بأننا

أسرى أحلامنا وأوهامنا • وعندما تتكسر هذه المدن لا نعود الى الواقع ،
وانما الى منازلنا الزجاجية ، لننتطح اليه - ان أردنا التطلع أصلا - من
خلال الزجاج المضيب ومن خلف الزجاج تعود الحياة هي حياة فقيرة
مضنية ، لكنها مناضلة أملة •

سهام لا تتسربل بالغموض ، أو تجنح الى الاغراب ، فهي تبسدا
واضحة ، وتستمر واضحة • أما ما يضيب الرؤى ، فهي النفس البشرية
الفارقة في برك الواقع الآسنة • نفس البرك التي عملت على تضبيبها منذ
تسيكوف حتى همنجواي الذي شبه القصة القصيرة ببجل الثلج • ان صبية
« الحائل » تعيش في بيت من زجاج ، لتستنبت في أرض غريبة •
فالباب أيضا من زجاج • ويذكر في القصة مرتين وهو يؤدي وظائفه
التقليدية : « كنت أسارع بالخروج من بوابة المنزل الزجاجية » •
« دلفت من بوابة المنزل الزجاجية » •

وهي « بوابة » وليست « بابا » لتوحى بالضخامة والرسومخ ،
ثمة أبواب أخرى بالمجموعة ليست من زجاج ، لكنها جميعا تتسم بالضخمة
والرسومخ في قصة المرضى يجتازان « بوابة حديدية » ويسيران في « ممر
طويل » ويصعدان « سلما حلزونيا » وفي : « المصالحة » يهبطان « السنم
العريض ذى الدرجات البيضاء » ويجتازان الحديقة الصغيرة الى « البوابة
الخارجية » وفي : « الوليمة » • • فتحت البوابة محدثة جلبة ، وبجوار
كل مصراع منها كان يقف رجلان يرتديان ثيابا متشابهة • كما تقابل
الأسيجة والحيطان العالية والأبواب التي تفتح وتغلق والجدران الصماء
والمرمرات المظلمة والحجرات المغلقة • في « القاع الملحي » ندخل حجرة غير
مرتبة • طلاء الحجرة باهت متآكل ، تجمعت قشور ملحية ناصعة على
الحوائط ضغطت عليها باصبعي • تجمعت ذرات لامعة فوق أنامل • الرطوبة
تسرى في الحوائط ، تشع الطراوة في الحجرة •

وشي ونمنمة لا تقتصر على الداخل • فالملاحقة التصويرية الدقيقة
تشمل الطرقات والأبنية والأشجار والحصى والأثرية والحجارة • وعلى
هذا التصوير الخارجي في الحالين : خارج الخارج ، وخارج الداخل ،
للأماكن المغلقة والمواطن الطليقة ، يقوم فن القصة عندهما : وقصتها - في
نظرتنا - تكاد تتكون من لبنة واحدة ، أو جملة واحدة ذات نفس ممتد
لا ينتهى الا بنهايتها • في الخارج مازال بناء الأسوار الجديدة ، والقلاع
انجديدة ، والقواقع الجديدة ، مستمرا • في : « التداعيات القديمة »
الحركة المتصلة لعمال البناء بدأت تهذا تدريجيا ، أخذوا يجمعون
الأدوات ، ويلقون بها داخل البراميل الفارغة • أخذ بعض منهم يسلط
خراطيم المياه على المبنى • تتشرب القوالب المتراصة الماء بشره • تستحيل

داكنة ، تختفي الفواصل الأسمنتية ، ينزل قليل من الماء على الحوائط .
سرعان ما تتشربه ، يرتد رشاش الماء عليهم ، يبلل التياب المتهرثة ، يلتصق
بالأجساد المتربة « وفي الليل : « كان الشوارع مسربلا بالظلام ، وكان هيكل
المبنى الجديد شاخصا دون ملامح . وفي أسفل المبنى كان ينبعث وهج
نيران متراقص على الجدران . التف العمال حولها يصطلون بالدفء ،
بينما أخذ أحدهم يترنم بترنيمات خافتة « فلا يقتصر الخارج على الهياكل
الشاخصة دون ملامح . ففي كل الغابات يوجد مكان للدفء . . للنار
رمز الحياة . في : « القاع الملحي » يقف النخيل صامدا وكأنه يتحدى
البوار : « الساحة الممتدة في مواجهتي تبدو خالية ، يحيط بها بضعة
أبنية متناثرة ، واطئة ، يبدو داخلها مظلمًا خلال كوات ضيقة ، تتفرع من
الساحة عدة طرق . لم أتبين على وجه التحديد الطريق الذي آتينا منه .
في طرف الساحة الآخر تتجاوز شجرتنا النخيل ، احدهما قصيرة ، تبدو
قوية مستقيمة ، ذات جذع داكن ينتهي بسبب حمل ثمار حمراء ناضجة
وأفرع كثيفة متشابكة ، الأخرى طويلة منحنية عند نهايتها باتجاه الأولى .
فاذا كانت الغابات الأسمنتية المسلحة في تطاول مستمر يكاد يكتم
أنفاسنا ، فإن رحلة الاختصاب ما زالت أيضا مستمرة اننا هنا نقف قبالة
رمز آخر للحياة في استمرارها الدؤوب . هنا . . يوجد مكان آخر
للدفء . للمحنان ، يثمر ثمارا حمراء كالشرر . كالنار .

والبرق وقوس قزح يشكلان عندهما رمزا لوضوح الرؤية في :
« العائل » تمنى هذا الوضوح لكنه لا يأتي : « أخذ إيقاع المطر في الاسراع
حتى تحول الى هدير مستمر ، ومازال صوت العازف الأعمى يتردد برتابة
ووضوح مع صرير آلتيه المتلاحق . كنت أنتظر حتى يكف المطر عن
السقوط ، بعدها أستطيع رؤية قوس قزح . وهو يسرى لامعا بطول
السماء . . بألوانه البهيجة . . يضيء برك المياه الصغيرة في الشوارع وكنت
أتمنى أشياء كثيرة » (ص ١٢) . في : « التداعيات القديمة » نظرت من
خلال زجاج النافذة المفلق فرأت الحارس يقطع الطريق داخل معطفه
الثقيل ، ثم وهو يقف ملتصقا بالجدار ، تخفى ياقة معطفه نصف وجهه
الأسفل ، بينما عيناه تلاحقان فتاة تقطع الطريق بسرعة ، فتذكرت أنه
لا يرفع عينيه عن المنزل ، وأنها كانت تشعر به يلاحقها في المرات التي
غادرته فيها . وعنهما أخبرت زوجها بذلك ، فأخبرها أنه يحرس المبنى
ويجلب العمال ، فأكدت له أن جزءا من مهمته مراقبتها : « انبعث ضوء
سريع ثم غمر الحجرة ضوء حاد » (ص ٦٩) ومن خلال تحاورهما نعلم
أنهما ينتميان الى جماعة مناضلة ، وأن أعضاءها سوف يتواجدون عند أحد
الرفاق لوداعه قبل سفره الى « العراق » . وأن الزوج يود ألا ينهب
فتحدثه عن مقابلتها لزميل آخر ، دعاها لتناول الشاي في « جروبي »

وسأل عنه كثيرا ، وكان مسرورا للغاية ، وأنه انتهى من كتابة رواية جديدة عن فترة ما بعد السجن لا يجد من ينشرها ، وأنه مازال مترددا في موضوع السفر . نطق زوجها الذي ظل صامتا طوال حديثها عن هذا الصديق قائلا : « ما زال يجبك » . وهنا : « انبعث الدوى مرة أخرى متتاليا . استمر الوهج للحظة بدت ملامحه أكثر حدة . دون ظلال في ثنايا الوجه ظهر أثر واضح لندبة قديمة أعلى حاجبيه » (ص ٧١) .

واللون الأحمر عندها يقف متحديا اللون الرمادي ومشتقاته في : « القاع الملحي » تتبعثر أكداش الكتب في أرجاء الحجرة . وعندما اقتربت الزائرة من المنضدة ، وأزاحت الكتب المكومة « تطاير غبار رمادي ناعم » (ص ٢٠) وفي : « المرضى » يواجها أشخاص يرتدون ثيابا رمادية . والتأكيد على اللون في مواضع عدة من هذه القصة يصيغ الجو كله به . ويجعل من ذوى الأردية الرمادية قوالب متشابهة . العجوزان اللتان سحبتهما في نهاية القصة الى غرفتها : « كانتا متشابهتين بدرجة كبيرة ، لهما صوت أجش ، لاحظت شعرا خفيفا يثبت على وجهيهما . لم أتبين تماما ان كانا رجلين أم امرأتين » (ص ٣١) لقد طمس التشابه حتى الملامح المحددة للنوع . وفي : « الوليمة » يتشابه الانسان والتماثيل . عندما فتحت البوابة رأت رجلين « يرتديان ثيابا متشابهة » أشارت لهما بالدخول . وفي القاعة الكبيرة : « كان هناك أشخاص في ثياب أنيقة واقفين في كل مكان بالقاعة ، فردت ثنيات ثوبى وجذبت أطرافه على ساقى . جلست على المقعد وأخفيت قدمى خلف قدمى الأخرى ، وظل الأشخاص الذين كانوا بالقاعة وقوا في أماكنهم ، بعد قليل تبينت أنها تماثيل بالحجم الطبيعي وعليها ثياب حقيقية » (ص ١٢٦) وفي نهاية المائدة التى تمتد بطول قاعة الطعام « كان يقف واحد من تلك التماثيل وعليه عباءة فضفاضة ويده مستندة الى عصا خشبية » سرعان ما تبينت أنه رجل حقيقى .

وإذا كانت مخلوقاتنا القاهرة قد اتحدت في النوع والمادة ، فإن مخلوقاتنا المقهورة قد اتحدت في المصير . فى « المرضى » نجد قصة جانبية عن فتاة من النزلاء تحلم بعودة حبيبها . لكنهم يعاملونها بجفاء ، ولا يتعاطفون مع مشاعرها ، ويصرون على أنه حبيبها لن يعود .

في نهاية القصة تبدأ الراوية في ملاقة نفس المصير . فما أن قالت للأصلي صاحب الغليون عندما مر من أمامها : « لقد رأيتها وكانت تنزف دما » حتى أمر الأردية الرمادية أن تسحبها الى غرفتها : « انسلت

من بينهما • شعرت بقيضاتهما متصلبة على ذراعى • حاولت الافلات ، دفعانى داخل الحجرة • وأحكما اغلاق الباب • خبطت الباب بقبضتى « (ص ٣٢) وفى : « الوليمة » ما أن بدأوا فى تناول الطعام ، حتى سمعت صوتا ، كانت صاحبه تجلس فى طرف المائدة البعيد ، ورأسها يهتز • تلامس أصابع يدها بكف يدها الأخرى ، فى ايقاع خافت الصوت يأتيا كهدلة بعيدة وقد كف الجميع عن الحركة ومازال الطعام فى الأفواه • أخذت الرؤوس تهتز مع وقعها الخافت والأنفاس تتلاحق وامرأة ضنبلة الحجم تهز رأسها بشدة مع الايقاع الذى أخذ يتسارع : « تركنا أماكننا تباعا وتحلقنا حولها ودوت فى المكان دقات قدميها : أطلقت صرخة حادة وأمسكت بتلابيب ثوبها • شقت الثوب كاشفة عن نحرها وصدرها وهى تدور وتقفز • تفككت جدائلها وتناثر الشعر • تهدل الثوب عن كتفيها كاشفا عن خطوط داكنة وغائرة ممتدة فى جسدها • • تجمع فى المكان رجال يرتدون نفس ثياب الرجلين وأخذوا يراقبوننا • ثم أخذوا يقتربون منا ويحيطون بنا ، عندها دفع قبضته وهوى بها على المائدة وهو يطلق صيحته انقضوا علينا » (ص ١٢٩) وقد تمكنت الراوية من الهرب • وعندما توقفت بالخارج لتلتقط أنفاسها ، رأت « خطا غائرا » يمتد الى كتفها ودما يسيل • • ويلفتنا هذا الخط ، الى الخطوط « الغائرة الداكنة » الممتدة فى جسد المرأة الضئيلة ، فنوقن أنه الخط الأول فى نفس الطريق -

وتمتد الاشارات الموحية من قصة الى قصة ، لنرى - على ما نعتقد - نفس الشخصوص فى مراحل تالية • نرى : « الهائل » كان الشاعر الأعمى يسير فى الطرقات عازفا على آله ، مرددا : « أنشودة الفارس الملم الصامت » التى تحدث - ولا ريب - عن المخلص - وتأمل فى المنقذ • وكان المغنى الأعمى يقتات على الصدقة : « كان الأعمى جالسا على جانب الطريق • أمامه طبق مملوء بالطعام وقد التفت حوله البنات والأولاد • اقتربت منه ودسست الرغيف بين يديه ، ربت على ذراعى • كان يتناول طعامه بعجلة وشراهة ، وتهتز رأسه الضخم مع حركة فكيه ، تفوص التجاعيد فى خديه ثم تنتفخان ككرتين صغيرتين ، عندها يمد عنقه تبدو التجاعيد المتراكمة على رقبته ، تهتز نظارته ذات الاطار الخشبي الواسع والثقيل فى منتصفهما ، يمد يده ليثبتها فوق أنفه » (ص ١٠) وعندما ينتهى العازف ذو البصيرة النافذة ، أو العراف الذى يرى الآتى بتوقه الى المأمول لا المتوقع ، يلهث بشدة ويتكوم بجوار الجدار ليلتقط أنفاسه • وفى بداية : « الوليمة » تشاهد رجلا عجوزا يتململ ، ثم يجلس بجوار

الحائط المتصل بالبوابة مسنداً عصاته الى الجدار . وفي النهاية تتعثر الفتاة الهاربة بعصاه وعندما نهضت لحتة ما زال مكوما في مكانه « بجوار الحائط » أحسب أن هذا العجوز هو موسيقى « الحائل » الأعمى بعد أن تحولت « آلة عزفه » الى « عصا » وتكوم كعادته بجوار الحائط .

وتعد الأغنية الصادرة عن الخارج أهم وسائلها للتعبير عن الأمل . أما في الداخل ، فالغناء تعقبه الخديعة ، والعزف دقات مهووسة ، والرقص ترد وانهيار . في الخارج كان الموسيقى الأعمى يغنى ، وكانت الصببة ترقب « الفارس المثلث الصامت » خلال الحداقات المتسعة ، والأيدي الملتهبة . خلال القامات المنتصبة ، والأجساد المتلاصقة . وفي : « المدن الزجاجية » يسرى الهمس بالكلمات « يحملها صوت المخنى الشاب عبر الفراغات ، فوق الطرقات والأبنية والحجرات المغلقة ، يتسلل عبر الجدران وبين صفات الكتب » . وفي « التدايعات القديمة » يغنى العمال أغنيتهم الماثورة الأثيرة حول النار ، وتحدث الأغنية عن الحلم بالعدل ، الغربة ، والحنين الى الحنان . . والدفء :

ضميني وأنا أضمك ليل الشتاء طويل

المساوى والمنفى

تنفرد « الغرفة » بالبطولة في معظم قصص « الغربية » التي تضمها مجموعة : « السقوط والعطش » (١) . وهي غرفة مهجورة تنقطع عنها المياه معظم أيام الأسبوع . وتقع في قلب الصحراء بجوار مساحة مدرسة . في الاصل كانت أحد فصول هذه المدرسة . ثم خصصت مسكنًا مؤقتًا للمدرسين عندما تعذر إيجاد مأوى لهم . وظل المسكن مؤقتًا برغم استمرار الإقامة فيه . يسكنها خمسة مدرسين في قصة : « سحب الجدار الخامس » وسبعة في قصة : « الرمال » دون سابق معرفة . وقد سقط حقهم في التذمر بعد أن بات المدرس سلعة يحكمها قانون العرض والطلب في سوق العمالة الدولي . ومن يجرؤ على التذمر ؟! « من أيسر الأمور هنا أن تكون مطرودًا لسبب تافه ، وبدون سبب على الإطلاق » (الرمال ص ١٣٩) .

نشاهد هذه المجموعة في قصة : « سحب الجدار الخامس » والصمت مسأروهم الوحيد . يفرغ الحديث في شئونهم ، فيتقاسمون في استسلام . يلجأ كل منهم الى الانشغال بشيء ما . ولا يخرج هذا الشيء عن قراءة الخطابات ، وكتابتها ، أو فتح درج المنضدة وتأمل صورة في برواز صغير ومخاطبتها ، أو ازالة قطع الطباشير المتناثرة على المنضدة واغماض العينين والذهاب بعيدا والهمس باسماء غير مسموعة ثم البكاء ، أو اطالة التحديق في الفضاء . وفي كل لحظة تصدر أصوات تعبت بصلاية الصمت : صرير أقدام خارج الغرفة . دقات الساعة في المعصم . حفيف الهواء وهو يعايب حواف النافذة . كما يتكسر حينما ينزلق شعاع على الوسادة ، ويكتسب صوتا خفيا مع كل تنهيدة . ورغم هذا الصمت فثمة صخب في رأس كل منهم ، يلجئ الشخص المحوري الى البحث عن غطاء يلف به رأسه .

والشخص المحوري المتوحد في هذه القصص يرمز اليهم جميعا . قد يكون أحدهم أكثر احتمالا من غيره . وقد تتأرجح الأزمة بين نقطة البداية واحدى مراحل الاستمرار . لكن نخر السوس ينذر بملاقاتهم جميعا نفس مصيره . كان قد كف عن العناد منذ زمن بعيد . كما أدمن - في الغربية - تعاطي الأقراص المهدئة : « كان العناد أحسن أسلحته في المقاومة . لكن . من يعاند في خريف العمر . الرمال الزاحفة . »

(الرمال ص ١٣١) زمان ٠٠ « قبل ظهور الآه ٠٠ في حياته ، في لحظات البهجة بلقمر ، والرضا عن نفسه ٠٠ وعن العالم ، وحجراته ٠٠ كان يعرد صدره ويعرضه للصدمات » (محاكمة ص ١٢٠) فأصبح الآن يجرب الألم الذي لا يعرف له اسما ، ويهم أن يلقى الجدران برأسه المصدوع .

وفي هذه الحجرة توجد نافذة ، ينسبها الشخص المحوري بقصة : « حصار » الى نفسه ، وتفتتح بها قصة : « سحب الجدار الخامس » . « زجاج النافذة يعكس شعاعا متسللا من حافة سحابة » . وهذا الشعاع هو الأمل الوحيد . لكنه شعاع واهن ضعيف لا يبذل رمادية الكون ، ومع ذلك فسرعان ما يتبدد . يهبط الشعاع فوق الرأس المنكسر على سطح المنضدة ، ثم تغشى بريقه سحابة غبار فتخفت التماعته . والافق البعيد تغمره سحب داكنة ، لا تبهر ، ولا تتفرق . ويخيل اليهم أحيانا أن السحب تنحدر داخل الغرفة « وتشهد العيون كتلها الرمادية وهي تتلون بظلال أحلام زائلة » (ص ٨٧) ويبحث أحد القاطنين عن شعاع النافذة الهارب ، والنافذة تضغر وتضيق ، والفضاء يتخايل أمام الشخص المحوري كحائط مملود ٠٠ وهكذا يتولد الجدار الخامس للغرفة ، من سحب الفضاء المتكاثفة التي تصبغ الجو كله باللون الرمادي .

ونحن نستطيع أن نربط بين هذا الشعاع ، وبين « تلك الروح التي أحبها أكثر من الحياة » في قصة : « محاكمة » . ونخالها أمه التي يريد أن يعود الى رحبها من جديد : « يعاوده صوت بالغ الاشفاق معطر من عالم نقي وضاء ، من روح تلك التي أحبها أكثر من الحياة ، وفقدتها فبهتت الحياة ، في عالم غادر دفعه الى أن يهرب من غربة الى غربة ٠٠ ومن بلد الى آخر ٠٠ صورتها أقبلت - اختفت - كشعاع الضوء العابر ٠٠ دخل الحجرة ٠٠ الانفرادية ٠٠ الرطبة ٠٠ المغبرة ٠٠ أضاءها في لمحة عابرة ٠٠ ثم انطمس الحاضر والمستقبل ، وبقي له منهما الحزن الدفين ٠٠ والمعلن ٠٠ » (ص ١٢٣) وهذه الأم الحقيقية على المستوى الواقعي هي وطنه على المستوى الرمزي . هذا الوطن الذي ترك فيه قمره ، واستسلم لقهره : « يانجوم السماء في بلدي ٠٠ ضاع قمرى ٠٠ واسلمونى لقهرى ! » (ص ١١٨) .

في مجموعة : « الخيل ٠٠ والليل » لسهام بيومي ، وجدنا أنفسنا ننظر الى الواقع من خلال نوافذ مغبشة الزجاج لكثرة سقوط الأمطار . وقد صبغت هذه الرؤى الجو كله باللون الرمادي . وزعمنا أن احساسها بالحصار قد تولد عندها من خلال وضع المرأة على مدى مسيرة التاريخ الحضارى ، لكنها لا توظف هذا الوضع من أجل احساس نوعي ، وإنما من أجل احساس وجودي . مع محمود العزب نشعر بأن احساسه

بالحصار قد تولد عنده من خلال الوضع المصرى فى عصر التيه ، لكننا نراه أيضا يتسلق بغربته جدار الوجود ذاته • وهو يخوض - عن جدارة - غمار تجربة حياتية رهيبه ، مصورا إياها تصويرا جديدا غاية الجدة على القصة المصرية •

إن وسيلتنا الوحيدة - فى زمن الحصار - للرؤية ، هى زجاج النافذة • لكن هذا الزجاج عند صاحبنا لم يعد زجاجا مغشيا ، وإنما صار زجاجا معتما لا يصلح سوى لحلاقة النقى بعد كسر المرأة • بل انه يتحول فى النهاية الى جدار خامس طامس للرؤى • ويقود هذا الجدار السقف والجدران الأربعة الأخرى للزحف علينا وخنقنا بعد أن يصبغ الجو كله باللون الرمادى • ويظل المؤلف يرصد تحركاتها وهى تتنادى وتنوح بعناق يوشك أن يكتمل حتى يصرخ الشخص المحورى صرخة عالية تلفت إليه أنظار زملائه ، قبل أن ينفجر فى بكاء مرير • ومما يزيد هذه التجربة رعبا ، أن هذا الحصار الزاحف الخائق حصار يومى متجدد ، يبدأ عادة بالصمت الصاخب بعد الفراغ من الحديث • ويتتبع المؤلف بداياته مع هؤلاء الغرباء فيقول : « فى بداية العام أكثرنا من الضحكات ، واصطنعوها عند اللزوم ، ثم ••• تمزقت الضحكات ، واختنقت فى الحلق ، وتطأرت هاربة من الغرفة ، وأسرف الصمت فى مرات حضوره ، واقتسمه شاردين ، وشاب كلماتهم القليلة انكسار حزين ، ودنا الوجوه متأخيا مع الصمت ، وكثر الالتفات الى تعاقب السحب فى القضااء القريب ••• » (ص ٨٦)

وتشكيلات السحب تشكيلات مائية فى « سحب الجدار الخامس » ، أما فى : « حصار » فهى تشكيلات ترايبية ، وإن تدخلت بعض سحب الغبار مع سحب الماء فى الأولى ، وبعض سحب الماء مع الغبار فى الثانية • والتراب فى الحجرة - كما تحدثنا « حصار » - ضعيف مقيم ، يتكاثر فى تلال صغيرة مثير للشعور بالاختناق • والشخص المحورى يجلس الى النافذة يطوف بعينه فى الفراغ الرمل ، وكأنه يعد حبات الرمل الهاجمة قبل هبوب الريح • فإذا ما هبت الريح ، حملت معها ذرات الرمل لترمى على المدرسة « فتشيع ضبابا قاتما يحجب ملامح المنازل البعيدة ، ينمصل الحى عن رؤية المدرسة ، وتنفضل الحجرة عن ظاهر المدرسة ، ويتضاعف الضباب فى جوانب الحجرة ، وتبهت صفحة المرأة ••• » (ص ١٠٦)

وترجع صحبة العزب للسحب الى زمن الهزيمة النكراء ، الذى أعقبه زمن الغربة الغبراء • وفى قصة : « أبو الهول يرور الميدان » ينلس أبو الهول فى زحام الاتوبيسات بميدان التحرير • وكشأن معظم كتاب

القصة المصرية ، نراه يرصد تحركات الكتل البشرية للحاق بالأتوبيس ، تعبيراً عن الاختناق والقلق . فإذا كان القطار شخصية روسية ، وخاصة فى الروايات الروسية الرائدة ، والرصيف شخصية انجليزية ، والمقهى شخصية فرنسية ، فإن الأتوبيس شخصية مصرية صميّة : « وجوه منهوبة النضارة ، شاحبة ، مجعدة الشعر . رؤوس محنية متعبة تتلفت بعناء باحثة عن فرصة مواتية للركوب ، أجساد مغامرة تركض نحو سياراة وترمى بنفسها للهلاك ، أجساد أخرى تنتظر دورها ، تقف على اقدام واهنة ، متقوسة » (ص ١١) همت أن تسب وتلعن فإذا بها تجهش بالبكاء ، هلعا على ابنها الذى يكاد أن يختنق : « وانحشرت المرأة .. وغاب صوتها ، وانعقدت سحابة سوداء ، تحت انظلات مثقلة بصرخات مكتومة تذوب فى الهواء الساخن ، والمصادمات الخرساء والصاخبة » (ص ١٤) وإذا كانت هذه السحابة تساهم فى تذكية الشعور بالاختناق ، فثمة سحابة صيف ، ترمز - فى نظرنا - الى اصرار أبى الهول على التخلي عن صمته ، وطرح السؤال الذى يؤرقه ، ثم تخليه عن السؤال فى النهاية عندما وجد أن أنوفنا جميعا قد جدعت كما جدع أنفه . وقبل قراره بالتخلي عن سؤاله ، وحيرة الناس وتكهناتهم عن سبب مجيئه الى المدينة واحتلال قاعدة ميدان التحرير الخالية ، واستغرابهم لاحتشاد الشرطة ومحاصرتها له وهو حارس الأبواب والأراضى الزراعية : « تفتتت السحابة الصيفية وتبخرت فى الهواء الساخن » (ص ١٦) .

★★★

وداخل هذا الحصار ، نراه يحسد الحيوان على انطلاقه وتمتعه بالحياة انظرية . فى قصة : « سحب الجدار الخامس » تمرح قطّة صغيرة فى ساحة المدرسة على مقربة من أمها : « تقفز القطّة فى رضا . لا تتوجس خيفة من أحوال الدنيا ، وما تضره الأيام ، تدور فى عالمها المحدود ، لا تبتعد يوماً عن أمها ، تفرها سكينه غير متوافرة عند سكان الغرفة ليس لها بطاقة مكتوب بها « مغتربون » لديها الساحة .. وأمها .. والفضاء المتسع بلا حدود ، حيث تسبح فيه طيور غير مهاجرة » (ص ٨٧) وقد لونت الغربة ملامحه ، فلم تعد القطّة تلاعبه ، وتمسح به ، لعلها ضاقت - كما يقول - بعبوسه ، فأثرت الابتعاد عن علوى العيوس .

كما نراه يتعقب الطيور وهى تسبح فى الفضاء . وينتظر فى كل يوم عودة طائرين يشفقان الصمت الموحش ، وهما يندفعان الى عشهما فوق شجرة الساحة : « طائران بلا قيد ، وبلا غربة » . وعندما اقتدعهما ذات يوم سأل زملاءه عن أسباب عدم عودتهما ، فاتجهت اليه نظرات واهنة

الى عشهما ، لاحظ أن أحدهما يبحث عن جناح الآخر ليلوذ به ، والآخر
كليلة . وعندما ظهر الطائران وهما يفردان « في خفوت ونعومة » عائدين
يبتعد كمن يتمتع ويتدلل . وإذا به يصب عصارة تجربته المرة في رجاء .
اذ يصيح في انطائر الآخر بلهفة : « لا تتركه . . لا تتركه » . وعلى الوجود
. . ولأول مرة ، تظهر الابتسامة .

وفي « الرمال » كان قد افترش الأرض متمنيا شريطا من الظل يبعد
من الجدار ، عندما سمع بالقرب منه همهمة حصان . كان الحصان مستريحا
ينعم بطعام وظل ، رأسه مرفوعة كمن يتباهى باقتضائه الى عالم الخيول
« سهل الحصان . هم أن يحسده ، فاجاته حبات رملية هاربة من الخفرة ،
زفر مختنقا ، عليه أن يعبر التل . . » (ص ١٣٢) ولم يستطع أن يعبر
التل الا عندما استعار جناحي طائر : « حلق في السماء المحرقة طائر شريد ،
هم أن يسأله كيف لا يختنق في قسوة الهجير . . والوخة . . غاب الطائر
مبتعدا ، تجاهل السؤال ، واستعان بجناحي الطائر ، فرد ذراعيه ، استند
على الحائط باحثا عن تماسكه ، جر قلعيه ، وأقبل على تل الرمال بخطى
حذرة ومتأبرة ، وراح يصعد التل بخطوات متمهلة وثقة » (ص ١٤١) .

ومع « المرأة » يرتد الى الحيوانية . . الى هذا العالم الذي كان يحسده
أصحابه . ربما هو جنين داخل الى البنية الأولى للجمتع الأرضي يهصد أن
تسحب خارجة من الماء ، ولده عنده محاولته للفرار من العالم الذي خذله
الى العالم الذي أنجبه ، كمرحلة سابقة على الدخول في رحم الأرض من
جديد ، وصيغة أخرى للعودة الى رحم الأم ، بالعودة الى الرحم الأضل .

فالحيوان فقط هو الذي لا يرى صورته في المرأة : الحيوان فقط
هو الذي يرى في المرأة حيوانا آخر . وإذا كنا نشاهد الحيوان - في بعض
الأعمال الفنية - يرى نفسه ، فيرجع ذلك الى أن أصحاب هذه الأعمال
يفسرون ما يرونه من شعور في الحيوان ، على ضوء ما يفسرون به الشعور
في الانسان . أو أنهم يجنحون الى الرمز ، كما هو الشأن - في أغلب
الظن - مع : « حمار الحكيم » اذ يعود الراوي الى الفندق فيجد جحشا
واقفا أمام امرأة طويلة لخزانة ملابس ، يتأمل نفسه مليا . . ويتابع الحكيم
الحدث بما جبل عليه من خفة ظل ، اذ تقول الغادة الشفراء للراوي انه كاذب
يحدث ثورة في الطابق ، ولكنها ثورة لطيفة . فقد أخذ يسير في البهو
بكل اطمئنان ، داخل كل حجرة يجد بابها مفتوحا ، متجها تسوا الى كل
مرأة يصادفها « ليطيل النظر الى نفسه : « لقد سمعت قاطن الحجرة
المجاورة يلفظ صيحة دهشة . . فقد كان أمام نراثة يعقد رباط رقبته :
وإذا هو يرى فجأة في المرأة أن بين ساقيه جحشا . . وها هو يتأمل

صورتها في مرآتها بغير أن يعبرها التفاتا « فيقول الراوى : « يا له من أحقق .. شأن أكثر الفلاسفة .. ! يبحثون عن أنفسهم في كل مرآة ، ولا يعيرون الجميلات التفاتا ! .. »

مع محمود العزب يتحول الإنسان الى حيوان . اذ نراه في قصتي : « الوجه .. والوجه الآخر » لا يرى في المرآة وجهه ، وانما وجه آخر . وترجع صحبته للمرايا الى قصة : « صوت النهر » . والمرايا في هذه القصة . كما كانت البداية - هي النهر . وكانت « الابنة » تحب النهر ، وتحب مصاحبة الصبايا اليه ، تتقلمهن مختالة مزهوة ، وفي صفحة النهر تطل كل واحدة منهن ، تتبلى حسننها ، ومصاحبة وجهها . وفي حضرة « الابن البكر » اثير عطف الأم على صبايا القرية ، فاصدر امره بجمع المرايا من « البيت الكبير » ومن بيوت الأعيان ، ووزعها ، على الصبايا . وحازت كل واحدة منهن مرآة خاصة . وعمت الفرحة وجوه الصبايا ، ووجوه أمهاتهن . لكن « الابن الثانى » يمنع الحب ، فتهمل الصبايا النظر الى مراياهن :

والمرايا في الأصل هي المياه ، والمياه التي تحين الأرض بعد موتها . بالتالى فالمرايا الموزعة ترمز الى الأرض . ولا يخفى بعد هذه القصة السياسى . كما أن لها مفهوما أرحب . فهي تصوير لما يحدث في الأسر الانسانية على مدى العصور . سواء أكانت هذه الأسرة هي النواة الأولى للمجتمع ، أم كانت المجتمع نفسه ، في اطاره الوطنى ، أو العالمى . أما الابنة ذات الوجه الصبيوح فتتفرد عن أترابها بمرآة أخرى . هي : عيون الشباب .. « وتبحر العيون » ، ويطول الإبحار الى وقت متأخر . والنهر يصغى بانتباه ، ويظل النهر يصغى بانتباه » (ص ٨١) .

ويبدو أن الارتداد الى الحيوانية لم يحقق له الهروب المنشود ، فحاول الهروب عن طريق التشيؤ .. وذلك بالارتباط بالجماد . اذ نجد الشخص المحورى في قصة : « محاكمة » يجلس القرفصاء على البلاط المترب ، ويزحف قليلا مقلدا قطع الأثاث في زحفها الوانى ، تجذبه نظرة ثقب الباب ، ومسام جسمه تفرز نقط عرق ساخنة ، وتخطر على باله فكرة أن يربط نفسه بالمنضدة ، فلا يشده ثقب الباب » (ص ١٢٦) .

★★★

في الغربة يتوق أيضا الى إبحار العيون فى العيون . فالمرء - كما قال بقصته : « محاكمة » - يشفق للشكوى الى انسان يحبه « (ص ١١٨) ولهذا نراه فى « حصار » يتعلق بالنافذة ، باحثا من خلالها

عن بغيته : « نافذته على الأفق القريب .. والبعيد .. من خلالها يصافح أشعة الشمس ، ويخاطبها أحيانا ، ويستغل النسمات ويستشقيها متنهدا ، وربما يرى في ضوءها شخصا ما .. عابرا للفراغ الرمل ، فيخاطبه مناديا درن .. موت كمن يقول له : أنا هنا ! » (ص ١٠٨) وهذه المخاطبة غير المسروعة تعبر بوضوح عن الانقسام الناشب أظافره بينه وبين العائز الذي رجي الغريب عنه . ومع أن التلاقي أمنية بعيدة المنال ، إلا أنه يشحن حواسه لسماع أى صوت يأتي من الخارج . وصوت « بوق سيارة » ينبهه في قصة : « محاكمة » الى وجود العالم الخارجي ، فيهرع متلهفا الى النافذة : « لم يجد أحدا !! الصمت راقد هناك في الفراغ الرمل ، والباب الحديدى للسور ساكن مستقر على صلاته ، يقاوم هزات الريح العابثة .. » (ص ١٢٥)

وتراوده أمنية أن يهرول .. يجرى طائرا مبتعدا حتى يلوذ بالمساكن البعيدة . ويأنس بوجود أهلها . لكنه يخشى أن تخذله قدماءه ، ويعجز عن عبور الفراغ الرمل . في : « حصار » يعزم على اجتياز الفراغ : فراغ الحجرة .. وطرقات المدرسة .. والمدرسة .. والساحة .. والرمل ، لتظهر منازل الحي .. والشوارع .. وجوه الناس . وعندما يرى الناس سوف يقترب منهم .. يندس وسطهم . يمسك بيد أحدهم .. يصافحه . لا .. سوف يدعهم في حالهم ، يثيرون الضجيج .. ويفرقون في شئونهم اليومية .. فقط سوف يحتك بهم راضيا .. يلمسهم بيده .. كإتزازكي في أخريات أيام حياته كان يريد أن يسعى في الطرقات متسولا بعض الدقائق من عمر كل من يقابله ، حتى يستطيع أن ينجز مشروعاته الروائية . الشخص المحورى هنا يريد أن يتسول أيضا ، لكن ليس دقائق من العمر ، وإنما الود والألفة : « لن يصرح بحاجته الى الوجوه .. سيطلب القليل من الود والألفة .. لمدة بقية اليوم » (ص ١٠٣) ربما انتابت الوجوه الهواجس من غرابة طلبه .. فليصمت اذن .. يحتك بهم دون كلام . لكن حتى هذا الطلب عز تحقيقه . وظل المكان المأهول في الحي القريب البعيد على حاله في قصة : « محاكمة » كما ظل هو وحيدا في مأواه ومنفاه : كان الناس يسرون ويعيشون ، وينشغلون بشئونهم دون علم بوجود مخلوق واحد .. يجلس منفردا بنفسه مع سكان حجراته ، ومرآته المخالطة ، بعيد البحث عن وجهه في مرآة صديقه ، ولم تخطره بانقطاع صداقتهما الحميمة ، (ص ١٢٥)

وحتى عندما تحقق له الخروج من الحجرة في قصة : « الرمال » ظل الحي على حاله ، وظل هو كما كان محاصرا .. ولكن بالرمال هذه المرة . كانت الرمال تداهمه في أحلامه ، وعندما تزحف حتى تصل الى ركبتيه

يصرخ مستنجدا • وها هي تناوشه في الفراغ المحيط بالمدرسة • كان قد جاء دوره في الذهاب الى السوق ، وشمس الظهيرة تلهب صفحة الرمان • خطر له أن يغير اتجاهه فاستقبلته « رمال هائجة على متن ربح شاردة » (ص ١٣١) وعندما انتهى سور المدرسة وهم بالانعطاف تجاه السوق فوجيء بجرف عميق ، وبتل رملي عال كان عليه أن يتسلقه : « والمنازل القريبة غارقة في هجعتها ، ولا أحد من مخلوقاتنا يحدق في النوافذ في غرباء الطريق » (ص ١٣٢) •

وكان في : « حصار » يدور في الحجرة ذاهلا ، تصدر عنه أصوات مبهمة • كان يوسعه أن يقاوم ما يخاليل عينيه ، لكنه أحس أن شيئا ما في الحجرة ينتهك ثيابه • والمقعد تحته يتململ رافضا جلوسه • يلتفت اليه فيجده يرمقه بنظرة غاضبة ، ويتحرك هاربا الى جوار الحائط • ثم تندفع قطع الاثاث القليلة لتتحلق حوله يحاول الهرب فتصطلق النافذة في وجهه كما يعانده مقبض الباب • الدولاب الصاج يزحف بثقله بتؤده كمن يوجهه القطع الأخرى • المرأة الوحيدة المسندة على تل الكراسيات تحديق في وجهه • • تلتقطه وتغلق بروازها عليه • وجه من هذا ؟ نظر حوله باحنا عن أحد غيره • يطل من جديد في المرأة : « وجه غريب يحتل صفحة المرأة • • بغير علمه ، يطوح بذراعه في الشبورة الرمادية ، والشبورة هائمة ناعمة مرحة بثقلها الضفاف ، تغلف حواف المرأة ، لكن عمق المرأة صاف ناما يطبع الوجه الآخر • • » (ص ١٠) يهم أن يتوجه اليه ليخاطبه ، فتلتفت المقاعد حوله في حركة بارعة تمنعه • يرفع رأسه نحو النافذة ضارعا « باحنا عن وجه الأفق ، والأفق غائم بالريح الرملية ، يخفى الحي عن عينيه » (ص ١٠٧) •

وفى : « محاكمة » لا يجد الوجه الآخر وحده في المرأة ، وانما وجهان آخرين ، أولهما وجهه • يلمح رأسه في المرأة كبراد شاي مقلوب يستعر في النار • وفي معصم الوجه الآخر تظهر ساعة صغيرة • هل هي مصدر تلك الدقات العالية ؟ • • « دقات متقافزة شبيهة بدقات الألم في رأسه ، يصبح ليبدد صخب الدقات ، تجف الصيحة في حلقة ، يقطب جبينه المقطب من قبل » (ص ٧١١) يلتقط الفوطة ويمسح المرأة بعناية • شبح وجهه • هل هو وجهه هو ؟ • • « يحملق أكثر • • يروعه ما في العينين من فجوتين غائرتين • • ثم بقية • • الوجه الشاحب • • تذكره بوجه رآه في جهة ما • • في حلم ما • • في يوم ما • • وكان يبكي بكاء مكتوما ، وبخاصة حين يختفى القمر ، ويتركه في الظلام ، تطارده أشباح ليل غامض ، ونهار دامس • • وتجرحه هذه الأشباح من وجهه • • تحول الى دمية • • تتلاعب بها ، تجرها في ظلام قاتم ، ثم تصفها لجراتها على

نيل القمر ٠٠ والتعلق به ٠ وتظهر بغتة صورة وجه حبيب ٠٠ وجه رقيق كالطيف العابر ، كالقمر الذى يطل بين سحب كثيفة ٠٠ الوجه القمري ٠٠ (ص ١١٨) يخفق قلبه فيطوق المرأة ، ويبحث عن الوجه القمري فيفاجأ باستطالة وجهه ٠٠ وجه الدمية ٠٠ فى المرأة جامدا ، خاليا من الحياة ٠

وتتفاقم الأزمة الرهيبة المنهكة ، حتى يحس وكأن يدا تمتد اليه لتنزع عنه ملايسه ، فلا يتركها تسبقه ، وانما يقدم دون وعى على نزعها قطعة قطعة حتى يصبح عاريا تماما ٠

صلاح عبد السيد فى مجموعتيه : « الجنة » و « غربة » يغرم بخلق شخصوصه للملايسهم ، لكنهم كانوا يخلعونها بعد خروجهم عن أطوارهم ، أو نتيجة فقدان التوازن ٠ أما الجديد هنا فهو أن ينزع الشخص ملايسه ليحاول أن يسبق غيره فى تعريته ٠ ان هذا فى نظرنا يمثل التحدى الوحيد الذى تملكه الشخصية وسط بحيرة العلاء التى تشعر بسقوطها فيها ٠

ونحسب أن قصة : « سحب الجدار الخامس » تتحدث عن مرحلة متأخرة من الأزمة وان تقدمت بقية قصص الغربة ٠ اذ تسبقها - فى اعتقادنا - قصتا : « حصار » و « محاكمة » اللتان جمعهما المؤلف تحت عنوان رئيسى واحد : « الوجه ٠٠ والوجه الآخر » ٠ فهاتان القصتان تتحدثان عن حصار الأشياء ثم محاكمتها للشخص المحورى فى غيبة رفاقه ٠ أما فى الأولى فالجدران ذاتها هى التى أصبحت تحاصره وتزحف اليه ، وفى حضرة رفاقه ، وقد كانت فى الثانية ثابتة صماء : « يضطرب بشدة وهو يتذكر الجدران ، وخشى أن تكون متحالفة فيما يحدث أمام عينيه ، لكنه اطمأن قليلا حين وجدها ثابتة ٠٠ صماء ٠٠ على حالها القديم ٠٠ » (ص ١٠٨) ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى يجلس فيها وحده ٠ فقد فرح فى البداية بعملة نصف السنة ، وظل وحده راضيا بضع ساعات بانفراده ٠ وفى مرحلة أخرى يتذكر أنه كان يدور فى الحجرة أوقاتا طويلة ، يغنى أغنيات شائعة ، ويجد فى مذاقها مشاركة مؤقتة ، ويخاطب من خلالها ذكريات بعيدة ، ثم يضيق بصوته وترنيماته ٠ وفى مرحلة ثالثة راح يخاطب نفسه والشمس ساطعة : « فليكن النور صديقى واليفى ٠٠ هذا هو شعارى ٠٠ فلم الحزن اذن ؟ » (ص ١٠٧) لكن الأفق يتلبذ بالغيوم ، فيرحل عنه الضوء ، وتجابهه الجدران فيقدم على مخاطبتها ٠ ثم تحاصره الأشياء وتصطلق النافذة فى وجهه ٠ وثالث هذه المؤثرات أن المرأة التى رأيناها مكسورة فى « سحب الجدار ٠٠ » نراها تحتل مكانا بارزا فى الثانية والثالثة ٠ وفى ظننا أنها كسرت فى الثالثة أثناء محاكمته ٠

لكننا نعتبرها أولها من حيث زمن الكتابة اذ نراه يهتم فيها بتصوير رفاقه وتحديد أبعاد المكان . وتلك أمور تفرغ لغيرها في القصتين الآخرين .

وقد شغلته فيها أيضا المقارنة بين الغرفة والغربة . وانتهى الى دخول المادى فى المعنوى ليصبحا كيانا واحدا متوحدا : « يمسك قلما ويكتب بلا هدف كلمة : غرفة . . يخطئ سن القلم ، يبدل حرفا ويكتب : غربة . . حسنا . . ما الفرق ؟ أتبدل حرف واحد يزيل الفرق أم يعيد للكلمة دقتها ؟ أهما مختلفان أم متقاربان ، أم متآخيان ؟ أيهما أسبق فى الظهور ؟ . . هل يصح التآخي بين الحرفين ؟ يتحسس جدران الغرفة كمن يبحث عن كنه الحرف المتغير . . » (ص ٩١) .

لقد حقق محمود العزب فى هذه الرباعية : « سحب الجدار الخامس » . . « حصار » . . « محاكمة » . . « الرمال » ما لم تمهل الأيام موباسان لتحقيقه . كان موباسان فى أواخر أيامه يرى المناضد والمقاعد والمصابيح وقد صارت حيوانات تسعى دخولا وخروجا من الغرفة ، وتنزل على الدرج ، وتسير فى الطرقات . وكانت بلايين الجراثيم مسرعة فى دمه وكأنها فى استعراض عام ، فاذا ما وضع قلمه على الأرض ، فسرعان ما يقفز الى أعلى . وبعد ساعات قليلة من ليلة رأس السنة ، شق حلقة بموسى ووقف يحملق فى المرأة مبتسما . وعندها هرع خادمه الى الغرفة صائحا . قال له فى هدوء :

— ارأيت ما فعلته بنفسى يا فرانسوا . . لقد شققت حلقي . . انها مسألة جنون . . جنون مطبق .

☆☆☆

السؤال عن الأحوال

يعود بنا محمد كشيك - وهو ينشئ عالمه الصوري - الى تخلق الخلية الأولى بجوار الماء . والمرجح أن الحياة الأولى نشأت في ضحاضح السواحل ، لاختلاط الماء بالطين ووصول أشعة الشمس الى القاع . والملح الاغريق والعرب الى نظرية التطور بحدس الفنان وظنه . رأينا ذلك عند أرسطو ولوكريوس وعلماء الاسكندرية وابن طفيل وابن مسكويه . ويقول القزويني في : « عجائب المخلوقات » . أول مراتب هذه الكائنات تراب ، وآخرها نفس ملكية طاهرة - فان المعادلة متصلة أولها وآخرها بالنبات . والنبات متصل أوله بالمعادن وآخره بالحيوان . والحيوان متصل أوله بالنبات وآخره بالانسان ، والنفوس الانسانية متصل أولها بالحيوان وآخرها بالنفوس الملكية .

ويستهل محمد كشيك قصة : « ميلاد » بقوله : « أصبح الآن مثل كائن يطلب الحياة ، لم ألاحظ التبدلات اليسيرة التي راحت تحدث ، بينما كنت أرشه بالماء » . والرش بالماء - كما هو معروف - طقس ديني عرفه الفراعنة بالاستحمام في النهر المقدس ، وعرفته الديانة المسيحية في التعميد . وهو - في الحالين - بداية الميلاد الحقيقي للانسان . قبله كان ضالا ، وبه اهتدى . وفي القصة يمتزج التخلق الطبيعي بالطقس الدني حتى يصيرا شيئا واحدا . فتستمر التحولات الى أن يظهر الكائن بشكل مختلف تماما . ويرصد الراوى التحولات حتى يتمكن الرأس من البرزوخ : « كانت باقي الأطراف ما تزال عالقة ، تجاهد للانفلات من الصندوق » الذي امتلأ حتى الحافة بالماء والأوراق والتراب والطين .

وفي قصة : « النهر » تريد « الحياة » أن تعود - مرة أخرى - من حيث أتت . وإذا كان النص القرآني يقول : « وجعلنا من الماء كل شيء حي » ، فالى الماء يعود كل شيء حي . طلبت منه أن يحملها الى النهر فحملها . كانت خفيفة مثل طفل « وبدأت النباتات تزداد كثافة بينما راحت الشبورة تتجمع وتتكاثر ، وكان كل شيء يبدو معلقا ، ضبابيا ، يتمتع بهشاشة مطلقة ، وكانت الأبخرة تتصاعد ، والرائحة المألوفة للبحر تزداد تدفقا » . سمع صوت الحشرة فانزلها . اسبلت عينها علامة رضا ترتسم فوق وجهها . « صار الجو أكثر صفاء ، بينما استمر وشيش الموج ، وفي

« السماء ظهرت نقاط سوداء ، راحت تكبر لطيور محلقة ، ازداد عددها حتى أصبحت مثل غمامة سوداء ، وفجأة بدأت أصواتها المؤسسية الناعبة ، تتغلغل بأصداؤها لتلف الشاطئ الممتد الكبير » .

وعالم كشييك عالم مائي ، بكل ما يرمز اليه الماء من حياة وموت . وهذا الماء يتخذ - عنده - صورا شتى . وفي الأغلب الأعم يكون على هيئة نهر . . انه نهر الحياة ولا ريب . في لوحة : « الفرق » تتماس الحياة والموت ، ويتصارع البقاء والفناء . الفتاة تريد أن تظل قرب النهر ، ولا تشعر بأى خطر فى جواره . والفتى يفزعه الخطر الداهم : « وكانت النافذة قريبة من النهر الى الحد الذى يمكنك أن تمد يدك فتلمس المياه ، أخبرتها أنه التواجد بهذا المكان صار خطرا ، فالمنسوب يرتفع فى كل لحظة ، وسوف نصبح ان لم نيسارح مهددين بالغرق ، لكنها تبتسم ، تطلق ضحكاتها الرائقة . . تميل على النافذة ، وتشير الى الأولاد الذين يسبحون عرايا ، يهللون ويصفقون ، وصارت المياه ترتفع وترتفع ، فيما لم أتمكن من اقناعها بالمغادرة ، وأصبحت أشد حماسا ، وهى تشير الى أسراب الأسماك الكبيرة التى بات بالوسع امساكها ، وكنت أئب فى مطرحى كلما اندفعت موجة لتثير الرذاذ الكثير ، ثم أشم الرائحة المتدفقة التى تهب من النباتات الطافية ، وصار الماء أمامى بمحاذاة النافذة ، فتوسلت اليها ، لكنها لم تعبأ ، وراحت تراقب بفرح طفولى الدوامات العنيفة ، بينما أتابع بفزع تحركات المياه وهى تندفع مثل الشلال لتزيح من أمامها كل شئ » .

القصة التالية لقصة : « ميلاد » هى قصة : « الموت » . وعنوانها : « الصندوق » . واذا كان صندوق « ميلاد » يمثل « الرحم » فصندوق « الصندوق » هو « اللحد » . لا نعرف لمن يتوجه الراوى مع خالته ؟ . . دائما لا نعرف ، ولكننا نحس . فالكاتب لا يعبأ بتحديد الصلة ، وإنما بالصلة . . لا بطرفى العلاقة وإنما بالعلاقة . وللقارئ - من بعد - أن يتكهن بالصلة . وقد يراها قرابة أو صداقة أو زمالة أو رفقة طريق أو أخوة فى الإنسانية . وقد يقول ان الفتاة فى « النهر » و « الفريق » زوجة الراوى ، وان من يتوجهون اليه فى « الصندوق » والده أو خاله . كل ما يفصح عنه الكاتب أن الراوى أبدى رغبته الى خالته فى رؤيته بعد مضى فترة طويلة . أمسكته من يده ، وسحبته عبر الدهليز المظلم ، وحين فتحت الباب تدفق الضوء غزيرا - لاحظ المفردات المائية مع الضوء : التدفق والغزارة - وهناك كان المنظر ساحرا ، والأشجار فى كل مكان ، المياه تندفع من باطن الأرض ، تسقى النباتات وأشجار النخيل المثقلة بالثمار » .

وكانت الخالة تسرع ، والراوى من ورائها ، حتى وصلت الى صف من أشجار الكافور ، فأتجهت ناحية الشجرة الكبيرة ، ومالت على الأرض اللينة . وحين عثرت على الصندوق دفعتته فى الهواء » وأخرجت المفتاح من صدرها : « اقتربت ونظرت من فوق كنتفيها ، فرأيت ، لم يكن هناك أى شىء تغير ، ملامح الطفل الذى لم تفارقه ، تلك الابتسامة الوداعة ، ذقنه الحلقة دائما . . لكن حجمه أصبح صغيرا جدا ، الى الحد الذى أمكن وضعه داخل الصندوق » . . ربما يتحول الجسد - داخل الصندوق ، الى بذرة تنمو وتثمر من جديد . ولقد أظلمت الدنيا بعد هذه الزيارة . . ربما لأن عملية التخلق تتم فى ظلام الرحم ، سواء أكان رحم الأرض ، أم رحم الكائنات فوق الأرض . . وربما لتجدد الاحساس بالفقد . . وفى طريق العودة كان النسيم يهب قلاترا ، وصارت الأشجار أكثر كثافة ، وراحت الذوابات تهتز بعنف ، وتصاعد ذلك العبير القوى لأشجار الكافور ، وتسلسل المساء سريعا ، بحيث لم يعد بالإمكان رؤية الكائنات الدقيقة وهى تتوارى بحذر خلف الأشجار البعيدة العالية » .

ويقابلنا طفل « الصندوق » فى قصة : « النهر » حين تصبح المشرفة على الموت خفيفة مثل طفل ، ومفتتح هذه القصة نفس مفتتح سابقتها . يستهل الكاتب « الصندوق » بقوله : « قلت للخالة أريد أن أراه . . » . ومفتتح « النهر » يحمل طلبا أيضا : « فى الصباح ، لم تكن كعادتها ، ظلت نائمة حتى وقت متأخر ، وحين صحت لم تتناول أى طعام ، قالت : « خذنى الى النهر . . » . والرحلتان متشابهتان . فى المقطع الثانى من « النهر » يقول : « كأنها متاهة واسعة ، نباتات الهيش الكثيفة تطلع من مكان ، والروائح العطنة تتخلل مسام الهواء » . وبين الحين والآخر تمرق ظلال لكائنات تتحرك بخفة فوق القنوات الكثيرة المعشوبة ، وعبر الردهات المتعرجة تهرب السحالى الفزعة ناحية الحوائط الآيلة . . وفى الختام يعزف لحن الموت الذى تكلمه الطيور بالسواد .

وفى : « زيارة » يتعاقب الموت فى أبشع صورة ، والحياة فى أبهى حلة . وترمز « الصناديق » الى الموت هنا أيضا . والحياة هى الحديقة الملحقة بفناء المستشفى . أما دار الفناء فتتمثل فى « المبنى الكالج الكبير » . وفى الحديقة يقف البستانى بملايس تشبه ملايس المرضى يمسك خرطوم المياه ، ويروى بحرص أحواض الزهور . وكانت القطط الكبيرة الضخمة تجرى وسط الممرات . كان البستانى يكره هذه القطط : « أصبحت مثل الوباء ، لا تجىء الا بعد العمليات ، تقف خارج المشرحة أو بجوار الصناديق . . تنتظر . . » . وحين يتم اغلاق الباب ينحنى ليواصل

تنقية الأرض وتهذيب النباتات « بينما تستمر القطة التي أنتمها الشبح في السير عبر الممرات ، تنام تحت ظلال الأشجار ، تراقب بفضول الميناء الذي سوف يفتح فيه الباب مرة أخرى » .

وتواصل اللقطات ، ويظهر « الصندوق » مرة أخرى في قصة : « الشمس الكبيرة » ، وتعد امتدادا لسابقتها : « تهيؤات » و « الشجرة » . وتبدأ هاتان القصتان بواو العطف ، وكأنهما معطوفتان على ما قبلهما . والملاحظ أن القصة الأولى بالمجموعة ، وهي قصة : « الخرق » تبدأ بواو العطف ، مما يعطى إحياء بأن المجموعة كلها تنتم لحديث سابق ، وليست قصة الفرق وحدها . وهذا الإحساس ينتابنا كلما أوغلنا في القراءة برفق . فهي مقتطفات مقطعة من لحم الحياة ، لها ما سبقها ، وما يمكن أن يلحق بها .

وما قبل « تهيؤات » و « الشجرة » كانت « زيارة » . ويستهل الكاتب : « تهيؤات » بقوله : « وكانت المياه تصطخب اثر الدوامات المتوالية التي تصنعها الأمواج المتوحشة » . ويبدأ « الشجرة » بقوله : « والبنت التي تحرك كتفيها الصغيرتين ، وكأنها ابنتى » . تقع ، ثم لا تلبث أن تتسبانه وتقوم لتعاود الحركة من جديد ، وكأننى أغوص فى محيط من الماء ، أرفع يدي عاليا ، فلا تطول سوى الهيش والنبات ، وعلى السطح تطفو القناديل ، وأنا أواصل الهبوط لا يعوقنى شيء . والحياة من حوله تنتشى بالبهجة ، وتمور بالحيوية ، وهو يهبط الى أسفل . يرى ابنه الصغير يرتدى جلبابه النظيف « يدور فى فضاء أبيض كالحليب » . ويسمع أصوات الموسيقى والأغاني المألوفة التي كان يفتيها فى الماضى ، وأمامه يهدل الحمام داخل الأقفاص ، ويرفرف بجناحيه ليعلم صفاره الطيران « وكأنما كنت نائما أو نعسان ، فلم أشعر بذلك الأملس الأرقط الذى يسعى نحوى ، يهبط من بين الشجر الأخضر الوديف ، وكأننى كنت وحدى فلم أنتبه لصوت الفحيح ، وتلك الحركة المبالغته التي جاءت من أعلى . وكأننى أغوص فى محيط من الماء ، أرفع يدي عاليا ، أحاول أن أمسك بأى شيء . لكننى كنت أواصل الهبوط ، وصوت الأولاد ، أسمعهم وهم يغنون ويتصايحون » .

ويبدأ كشييك قصة : « الشمس الكبيرة » باللحظة الآنية : « الآن أصبح بإمكانى رؤية كل شيء » . وكل شيء يبدو ناصعا ممتلئا بالحياة : « فقط الصندوق هو الذى كان يضايقنى ، فلم يعد يسعى التحرك لأكثر من بوصة واحدة ، وكانت قدمى تؤلمنى ، ويدائ مضمومتان لا يمكننى أن أحركهما فى أى اتجاه ، ورأيت ابنى الصغير بجلبابه الأبيض ينظر ناحيتى

ويحاول أن يكلمنى ، وكانت ابنتى الصغيرة تبكى ، تذهب بسرعة ناحية الباب الموارب ثم تعود معها كوب من ماء ، لم أعرف هل كنت بكامل ملابسى ، أم عاريا متجردا ، لكننى كنت أدرك كل ما يدور من حولى .

ان التهيؤات فى « التهيؤات » والحلم فى « الشجرة » يتحولان الى ما يشبه الحقيقة فى « الشمس الكبيرة » ، وان كنا ما زلنا نتحرك فى اطار الحلم . . والراوى ما زال يتحدث : « أرى شجرة الأكاسيا الوحيدة ، وهى تحاول أن تلقى بزهورها الحمراء ، وأفرع اللباب التى أسقيها كل يوم ، وكانت هناك تلك الرائحة التى أعرفها جيدا ، ونسائم ما قبل المساء ، ثم هذه الشمس الكبيرة الملونة ، والتى كانت تتأهب للرحيل . لقد سمعنا لحن الموت فى قصة : « الصندوق » ، وهى نحن تتأهب لسماع لحن الرحيل فى قصة : « الشمس الكبيرة » .

أطلق محمد كشيح على مجموعته مصطلح : « نصوص » وسماها : « أحوال » ، فهى - فى رأيه - نصوص تخرص على تشكيل أحوال . وقسمها الى ثلاثة أقسام أو مجموعاتسمى كل مجموعة منها « حالة » . والحالة الأولى : « تهيؤات » والثانية : « زهور شتوية » والثالثة : « صحراويات » . وتتداخل المجموعات . وتعد الثانية - فى نظرنا - همزة الوصل بين الأولى والثالثة ، فيها أعمال تنتمى الى الأولى ، وأخرى تخوض تجربة الحرب المريبة مع الثالثة . وتتألف الأولى من ستة وعشرين عملا يتسم بالقصر ، وقد استصفنا بعضها كاملة . والثانية من اثنى عشر عملا ، والثالثة من أحد عشر ، وتطور نسبيا . ويشير المؤلف الى ما نشر بالمجلات الثقافية منها ، وأقدمها يرجع الى عام ١٩٨٣ ، وأحدثها الى عام ١٩٨٦ . ونشرت بمجلات : ابداع ، أدب ونقد ، الطليعة الأدبية ، الأقلام .

وتتراوح أعمال المجموعات الثلاث بين « القصة » بكل عناصرها وخاصة عنصر « الحدوث » وبين « اللوحة » و « التأمل » . ونحن لا نستطيع أن نخرج اللوحات أو التأملات من نطاق « اللحظات العابرة » التى هى دعامة القصة القصيرة . والجو الذى نعيشه بين لحظاتها - وخاصة مع « تهيؤات » - جو بدائى ما زال الانسان يخطو خطواته الأولى لاكتشافه . لهذا تكثر الروائح العظنة ، والمياه الآسنة ، والتراب ، والطين ، والأشجار الكثيفة وتجمعات الهيش ، والأسماء المتوحشة ، والشعابين والسحالي والكائنات الدقيقة والطيور ، والكهوف والممرات والشواطئ الحجرية ، والدرجات والسلالم و « الحجرات الواسعة التى تساقط عنها الكاس . فتشقق الحوايط وبان عظمها ، بينما ارتفعت أزاهير برية صفراء نبتت

خلال الفتحات الصغيرة ما بين البلاطات « (النهر) » وأحيانا ، يلتفت الى أشجار الزينة ، والحدايق المنسقة « ولوحات المناظر الطبيعية داخل اطاراتها ، و « الأصص المليئة بالنبات والزهور معلقة تتأرجح فى الهواء » و « النباتات ذات القصون التى تتدلى معلقة بين السماء والأرض » فوق سطوح المنزل الواسع (الاخضالى) .

والراوى فى قصة : « المغنية » ينقلنا الى غابة حية داخل حجرة من خلال لوحة معلقة على الحائط : « كنت أذهب الى المغنية كل يوم فى « البنوار » . وكانت هى تمسك بيدى ، تأخذنى معها الى غرفة الملابس . وفى الغرفة كانت المراوح المعدنية تثر ، فيتدقق الهواء ، وكنت من خلفها - ألمح الشجيرات والثمار الناضجة « والأفرع المدلاه ، وكان الهواء يهب بقوة ، والغزلان التى تنهب المدى ، لا يستطيع الاطوار الخشبي القديم أن يوقفها عن العدو » .

وفى « الزنجية » يقدم الكاتب لوحة شقيقة لليل ، تذكرنا بقول بشار ابن برد : « ليلتى هذى عروس من الزنج - عليها قلائد من جمان » . غير أن ابن برد لم يتعد الوصف الى التصوير ، رغم اغفاله أداة التشبيه . أما كشيك فينقل الينا الاحساس فى صورة تلعب فيها الدراما على أوتار الدهشة : « هى الزنجية التى تستحم ، عرفنا ذلك من النافذة المضاعة ، وذهبنا كلنا الى هناك ، رحنا نلف وندور حول المكان مثل فراشات هائمة ، فنحن زمن طويل ننتظر مثل هذا اليوم ، وتفتح هى النافذة قبل أن تستحم ، نشاهد النهى الممدود ، والحلمة الغامقة التى بحجم كرة صغيرة . نصفق فى القبشة ونهبل ، تبتسم هى وتظهر أسنانها البيضاء اللعنان ، تفتح نافذة الشرفة على آخرها ، نصفق عاليا ، ونشب على أطراف الأصابع ، ونراها حين تذهب الى وسط الغرفة ، تنزع قميصها الشفاف ، وتصير عارية تماما ، تأتى بالوعاء الكبير ، وتملاه بالماء الساخن الذى يتصاعد منه البخار ، وما أن تنتهى حتى ترتدى قميصها المشغول بالترتر وبالخرز الملون ، نشب أكثر ، نحاول أن نشاهدها وهى تصعد على السلالم الخشبية ترتقى الدرج لتصل الى السطح ، تتوجه ناحية المظلة الخشبية ، تجلس على المصعد الدائرى ، تخرج المراة وأدوات الزينة ، تمشط شعرها الاكروت المنفوش . وقبيل الفجر كنا نشاهد أسراب الكروان حين ترفرف قليلا ، وتحط بالقرب منها ، ثم تبدأ فى التسييح الحميل الى مالك الملك ، ويحل الصمت العميق ، ويسود خشوع ، وتملكنا الرهبة ونحن نرى الأعداد الغفيرة من الهداهد الملونة ، تقترب منها تمشى بتيه وخيلاء ، بينما الزنجية تبتسم للضوء الذى بدأ يبرز وسط طبقات الظلام » .

لا يصور كشيك صراعاً يدور بين النور والعتمة ليزيح أحدهما الآخر كما يقر في أذهاننا منذ القدم ، وإنما يجعل الليل يغتسل ويتزين لبشائر الفجر ويبتسم للضوء ، والصورة - كما نرى - أبلغ من أى تعليق - ولكشيك عدة دواوين بالعامية المصرية . وأهم ما يميز هذه المجموعة قدرته الشاعرة على الرسم بالكلمات . ولا يقتصر رسمه على رصد الظواهر الطبيعية . ففي لوحة « المقهى » يصور جامعى القمامة فى رحلتهم اليومية . وساعة الراحة هى البؤرة التى تتجمع عندها وتتفرق خيوط الرحلة . ونتعرف عليهم دون أن يذكر لنا من هم من خلال اشاراته لمعالم مشوارهم حتى « الشق العميق الذى تم تجهيزه بمهارة فى وسط الصخور » . ثم العودة .

وفى لوحة « الجزيرة » تبدو الطبيعة براءة متوهجة ، والانسان على سجيته ، فى عمل فنى دقيق روعيت فيه كل التفاصيل الموحية . وكانت غاية الكاتب رصد الظواهر باعتبارها فعلا أهديا لا حدثا وقتيا طارئا . الحدث الوحيد يسجله بعد انتهائه فى البداية : « الاصبع المجروحة والرجل الذى يجلس على الشاطئ » ، يرتدى القبعة المهدلة الأطراف والدماء التى تنزف ، والشيوخ الطاعن الذى يلم الحرايف . أما بقية الصورة فاحصاء لما فى الجزيرة : الزعائن والدوامات والهداهد والفخاخ وثمانين الماء والنباتات والطيور والنخيلات والعشب وغيرها ويعود الى الاصبع المجروحة مرة أخرى : « ذلك المائل هناك ، يرمى بالحرايف » فتخرج فارغة ، يعود باصبعه المجروحة ، ونقاط الدم التى تتقاطر ، يتحد بالأصوات الرقيقة و .. » . ثم يستمر فى الاحصاء مرة أخرى .

وفى قصة : « أبواب الخروج » يقابل بين النور والظلام فى احساس فطرى بالجمال : « كانت تمشط شعرها فاذا هو أشد حلقة من الليل ، وأطل الوجه القمري فأضاء الجنبات المعتمة . وصار البدن النافر يتالق بالنور من تحت الثنيات » . وتبدو الحساسية الشعرية فى اختيار المفردات الفعالة لبناء الجملة : « البدن » ، « النافر » ، « يتالق » ، « الثنيات » . ترى ماذا يكون شعورنا لو اختار « الجسد » أو « الجسم » بدلا من « البدن » أو تبادلت « الجنبات » و « الثنيات » مكانيهما فى الجملة الأخيرة التى سبقتها ؟ لا شك أن الشحنة الشعرية التى يولدها لدينا ستختلف . وبالإمكان أن نعد نماذج عديدة من هذا القبيل .

ثمة نظرات أخرى لاستعماله للسلالم الخشبية منها والحجرية ، ولاستضافته للألوان وخاصة الأزرق والأبيض ، وللأسرار خلف الأبواب والبوابات وخاصة ما يتعلق منها بالقمر والارهاب وتلك أمور بحاجة الى وقفة أخرى .

رحلات البحث عن الحقيقة

فى قصة سعيد بكر

عرف سعيد بكر طريقه منذ « البدء والأحراش » (١) وهى رواية قصيرة نشرها على نفقته - عام ١٩٨٠ • بعدها توالى مجموعاته : « عويل البحر » (١٩٨٣) (٢) • « الصعود على جدار أملس » (١٩٨٦) (٣) • « هزيمة فرس أبيض » (١٩٨٩) (٤) • ولقد تضمنت المجموعات الثلاث العديد من القصص المكتوبة قبل « البدء » • وتتألف المجموعة الأخيرة من إحدى عشرة قصة : « حصار رجل محاصر » عام ١٩٧٠ ، وثلاث عام ١٩٧٥ ، واثنان عام ١٩٨٢ • أما الخمس الباقية فلم يعن بإثبات تاريخ كتابتها • وكان من الأفضل أن تضم : « حصار رجل محاصر » الى القصص الأربع الأخيرة من مجموعة : « الصعود على جدار أملس » التى أشار الكاتب الى أنه كتبها ما بين عامى ١٩٦٨ ، ١٩٧٠ • وفى هذه المرحلة كان همه الأول هو الألوان لا الظلال ، فلم يكن قد جنح الى الغموض بعد • وكان يعتسق مكسيم جوركى ، كما تفصح محاولاته الأولى شكلا ومضمونا • فى قصة « تابوت الأحلام المصلوبة » تقول الفتاة لشخص القصة : « أتريد أن تصبح مثل مكسيم جوركى ! » • وعن معاناة جوركى تقول : « كان طريقه محفوقا بالمخاطر » • وقد صاحبتة مخلوقات جوركى التى كانت رجالا طوال مسيرته ، وأن صبها - فيما بعد - بفكر وجودى فى قالب رمزى •

اعتاد الشعراء أن يسجلوا مفاهيمهم الشعر فى بعض قصائدهم • ويبدو أن كتاب القصة هذه الأيام يحرصون على تسجيل معاناتهم مع رحلة الابداع والنتاج الذى يصل الى « ندى القصة » - سواء للمسابقة أو للمجلة - كثيرا ما يتعرض لأزمات الكتاب الشباب • وغالبا ما تتفاقم الأزمة بسبب زوجة معوقة ، أو أطفال زغب الحواصل ، أو ناشر لا يقدر الموهبة • وقد تحدثت قصة : « تابوت الأحلام المصلوبة » (١٩٧٥) عن هذه الأسباب مجتمعة ، ويعنيها من أمر هذه القصة ثلاثة أمور تتصل بموضوعها ، وتفصح - فى نظرنا - عن بعض أسرار كتابتها • أولاها عشقه لمكسيم جوركى • وثانيها الصراع بين الكاتب والناشر • فمن حق الكاتب أن يكتب ما يريد ، ومن حق الناشر أنه يرفض ما يكتب • يقول الرجل

الغنى السحنة : « جميل أن تكون لك طريقتك في التعبير عن آرائك .. ولكنك تتعامل معنا .. ومن حقنا أن نختار ما يوافق آراءنا .. » . ويبدو أن الكاتب قد انصهر في بوتقة هذه المحنة .. فالكتابة لا تصدر من فراغ . وأخشى أن نحمل النصوص أكثر مما تحتمل حينما نقول انه جنح الى الوضوح والتحديد في روايته الأخيرتين : « الفياقي » (٥) (١٩٨٩) و « وكالة الليمون » (٦) (١٩٩٠) تحت تأثير هذه المحنة . وقد تكشف الأيام القادمة عن مدى هذا التأويل . وان كنا على ثقة من أن رحم أيامه ولود ، وسوف يحمل لنا الكثير من المفاجآت .

وثالثها : أن هذه القصة هي التي مهدت الطريق – في نظرنا – لقصته الغدة : « مومياءات الزمن الآخر » . ففي « التابوت » و « المومياء » نرتاد أحد المتاحف ، ويحرص الكاتب في « التابوت » على وصف المتحف ، في حين لم تتح له « المومياء » أن يدخل في التفاصيل . لقد وضعوا مكتب شخص القصة على باب بهو واسع في كل ركن من أركانه توجد تماثيل صماء باهتة ذات أذرع مبتورة، ورؤوس تنوسد الأرض « وأجساد مجهزة » . وقرب نهاية القصة يرى التماثيل تضحك . فيهرع خارجا ليصرخ في وجه رئيسه الذي وضع مكتبه في هذا المكان . ويبدو أن معاشية الكاتب للمتاحف صادرة عن معاشية حقيقية ، مثل معاشية رجب سعد السيد لمعهد علوم البحار والمصايد . ولقد أوحى اليه جوها بهاتين القصتين . وكان ضحك التماثيل في « التابوت » تمهيدا لتهيزات أجل خطرا في « المومياء » .

ورغم عناية الكاتب بلغته ، فأننا نصطلم – أحيانا – ببعض الألفاظ غير الدقيقة . تقول الفتاة في هذه القصة : « يعجبني اصرارك على التعليم » . والمقصود – بطبيعة الحال : « التعلم » . أي تحصيل العلم لا تعليمه . كما أنه يؤنث جمع « ذراع » فيقول : « أذعة » بدلا من « أذرع » . كما نأخذ عليه استعماله لفظين في غير معنهما ، ففي « المومياء » يستعمل لفظ « الجذث » بمعنى الجسد . فيقول في مفتتح القصة : « تطلع الى الجذث المسجى فوق الطاولة الرخامية الشكل » . و « الجذث » معناه

« القبر » وليس الجسد أو الجسد والجثة أو المومياء وفي القرآن الكريم : « ونفخ في الصور فاذا هم من الأجدات الى ربهم ينسلون » . وفي قصتي : « العودة الى الوطن المفقود » و « هزيمة فرس أبيض » يستعمل « النضد » بمعنى « المنضدة » و « النضد » هو الثياب والفرش المنضودة أي المضمومة بعضها الى بعض ضمًا متسقا . وفي القرآن الكريم « والنخل بأسقام لها طلع نضيد » . وفيه أيضا : « من سجيل منضود » . والذي يوقع في مثل

هذه الأخطاء أن المبدع الحق يحس باللفظ وموسيقاه ، ولكن علينا بعد
الاحساس أن نستوثق من الصحة •

★★★

واذا وقفنا عند ظاهر قصة : « حصار رجل محاصر » رأيناها تحل
مشكلة شخصها بغلطة بائع • وهذا الفهم – فضلا عن سذاجته – يدين
الكاتب أخلاقيا ، لأنه يتخلى عن « القيمة » تحت الحاح « الحاجة » •
والقضية ليست قضية حل مشكلة بغلطة كما قد نتوهم ، وإنما هي قضية
« الحيرة » بين الحاجة والقيمة • ففعل القصة يدور حول أب عليه أن يحقق
أمنية ولديه في شراء حقيبتين لهما : الأولى حمراء ، والثانية صفراء •
وأراد أن يعيد الثانية للبائع فوجد محله مغلقا • ومع ترددده بين اعادتها
وفرحة ولديه بات ليلتها باكيا • هل نتقاضى عن « القيمة » مع الحاح
« الحاجة » ؟ • أم نتمسك بالقيمة رغم الحاح الحاجة ؟ • لقد اكتفت
القصة بطرح السؤال ، وتركت الاجابة للقارى •

ونلتقط من بين ثنايا هذه القصة طريقة مهمة من الطرق الفنية
التي صاحبت الكاتب طوال مسيرته • ونعنى بها الاستعانة بالمساوى
أو المعادل الذى يجسد ما يريد التعبير عنه من عواطف وأشجان • ويختار
كاتبنا هذا المعادل – غالبا – من بين الحشرات والهوام والحيوان والأتربة
والروائح والأمطار • وفى روايته الثانية : « الفيافى » أبدع عدة صور
موجية لحمتها الأبراص والفراشات الهائمة حول لمبة النيون ، وتشكيلات
النمل حول البرص الميت ، ومجموعات الماعز المتعاركة خلف جدار منهار ،
ومراحل تحلل جمل نافق فى الصحراء ، لائارة الاحساسات التى يتغياها ،
فهو يدرك – ولا ريب – ما أدركه « و • ب • تيس » من أن الاحساس
لا يوجد ، أو – على الأقل – لا يمكننا الشعور به الا اذا وجد التعبير عنه
فى اللون أو الصوت أو الشكل ، أو فى كل هذه الأشياء مجتمعة • وان
كل ترتيب جديد لأحد هذه الأشياء ، لابد أن يثير فينا احساسا جديدا
مختلفا عن غيره – وفى « حصار رجل محاصر » يستعين الكاتب بساعة يد
شخص القصة « القديمة المتهالكة » • • التى تتوقف دائما دون سابق
انذار • وتعاود رنينها غير عابثة بالزمن المتواصل • لتكون بمثابة
صوت الضمير الذى يوقظه • فعندما قرر إعادة الحقيبة الى بائعها لم تكن
ساعته فى معصمه • ومع ذلك اقتحم صوت دقاتها المكان ، وكان رنينها
قويا • وعندما أجهش بالبكاء فى ظلام حجراته « تسلفت من خلف ظهره
دقات ساعته الرتيبة » •

وقصة : « مقاطع من رحلة الوشم » تشاويك « تابوت الأحلام المصلوبة » و « حصار رجل محاصر » وضوحهما • يبد أنها تلجأ الى « التقطيع » وانفصال المقاطع وترقيمها وتداخلها • وقد اهتم العنوان بابرار كونها : « مقاطع ... » • وتلك طريقة فنية أخرى يهتم بها الكاتب في كثير من قصصه وان تداخلت المقاطع واختفى الترقيم • وهذه المقاطع لا تلتزم — بطبيعة الحال — بالتسلسل الزمني ، وانما تخضع للتقديم والتأخير وفقا لاحساسات الكاتب • لكننا لو رتبنا المقاطع في هذه القصة ترتيبا زمنيا لما خسرت شيئا ، وربما كان انسيابها مع تيار الزمن فيه راحة للقارئ الذي لا يجب أن نسعى الى ارهاقه بغير مقتضى • وللكاتب قصص كثيرة مهمة خضعت للانسياب الزمني مثل قصة : « رحلة الطقوس الأخيرة » ، ولجناب انتباه القارئ والاستحواذ على فطنته نراه لا يسمى بشخصه ، أو يحدد الفترة الزمنية التي يتحدث عنها • وله منها غاية أخرى • وهى غاية فلسفية لا فنية • فهو بهذه الطريقة — كما لا يخفى — يريد أن يكسب رؤاه صفة العمومية رغم خصوصيتها الشديدة • قصة وحيدة في هذه المجموعة خضعت للتجديد الزمني ، وهى قصة : « قوس قزح » التي تحدث فيها عن « الثغرة » •

ونعود بقصة : « مقاطع من رحلة وشم » الى الشقاء الانساني من جديد ، رغم بذرة الأمل الكامنة في الوجود ، مرتبين مقاطعها ترتيبا زمنيا • في المقطع الثاني ينبج الجد ذكرا على سبع بنات يسميه « أبا زيد » بعد أن بلغ من الكبر عتيا • ولا يخفى ما تدل عليه التسمية من فروسية • وفي المقطع الرابع ختان « أبى زيد » • ويصف المؤلف مراسم هذا الطقس بضربات سريعة من فرشاته • وفي المقطع الثامن يدق الوشم على ذراع الصبي • ويعنى الكاتب أيضا بتصوير مراسم هذا الطقس • وكان الوشم لفارس يشهر سيفه : أبو زيد اسمه ، وأبو زيد على ذراعه ، ليصبح أبا زيد زمانه • وفي المقطع السادس يكبر الصبي • ويصير أبا لصبي صغير يتباهى بقوة أبيه في فناء المدرسة • ويدعى أنه اشترك مع أبى زيد الهلالي في معارك كثيرة بدليل الوشم على ذراعه • ومن مآثر الأب — في نظر الابن — أنه رأى الدنيا كلها • وقد وعده بأن يصحبه معه لزيارة مصر في يوم قريب • وفي المقطع العاشر يدور حوار بين الابن والاب حول قوة الأخير — فهو في عيني ابنه لا يهزم أبدا • ويجاريه الأب وهو يزدد همومه • ثم يبدأ المؤلف في الكشف عن معاناة شخص القصة • ففي المقطع الأول نراه بائعا سريحا يبيع البرتقال في القطارات ، وقد سحب ابنه معه في هذه الرحلة ليكون شاهدا على هزيمته • هزيمة أبى زيد هلال زمانه الحديث • وفي المقطع الثالث نشاهد البائع السريع

وزنبيل البرتقال يثقل كاهله ، والثمرات تنحشر داخل كفه ، وصياحه يرتفع : « عشرة حبات بخمس قروش » . وفى الخامس لا يبيع شيئا . وفى السابع يصيح : « خمس عشر حبات بخمسة قروش » وفى التاسع ينادى على العشرين . والثلاثين ، بخمسة قروش . وفى الأخير يوشك على التهلك ، فيضع حمله لينادى على بضاعته بنغم متراقص . ثم يشد شاله على وسطه ويتراقص جذعه وهو يدق بيده على ظهر المقعد ، ويهتف بصوت جاف : « الثلاثون » فيتجاوب الجمهور معه : « بخمسة قروش » . ويظل يرقص فى حبور وقد تناسى كل شيء حتى يختل توازنه فيهوى على الأرض . عندما حاول النهوض أبصر ولده يتراجع وهو يخفى وجهه بين راحتيه . وكان سيف الفارس مكسورا ومطروحا بلا فائدة الى جوار زنبيل البرتقال الذى فرغ تماما . . . »

يعود الكاتب فى هذه القصة الى معشوقه الجديد بعد مكسيم جوركى ، وهو كازانتزاكى . وكان قد استعار بعضا من ملامح « زوربا » ليسبغها على « الحمروش » فى « البدء والأحراش » (٧) . لكن رقصة « زوربا » تنتهى فى « المقاطع » بالانهيار ، ثم الانكسار التام . كان زوربا يرقص عندما يشعر بالاختناق ، فيعيد الرقص الهدوء الى نفسه . ولقد تفاهم وصديقه الروسى بالرقص عندما عز التفاهم بالكلمات : « كل ما لم نستطع أن نقوله بالفم ، قلناه بأرجلنا ، بأيدينا ، ببطننا ، بصرخات وحشية . . » . لم تعد الرقصة فى « المقاطع » تعبر عن فلسفة العصر . بل أصبحت مقبرة فرسان العصر . يلجأ اليها الانسان فى البداية عندما يشعر بالاختناق ، لكنها لم تعد وسيلة لاستعادة الهدوء النفسى ، وانما أداة الانهيار والانكسار . وعلى الغناء والرقص تستند أيضا قصة : « الرقص والتساقط » (١٩٧٥) كما سوف نرى .



يجتمع فى قصصى : « قوس قزح » و « ديبب الرائحة » المحدد الواضح ، والمبهم واللامحدد . و « قوس قزح » هى القصة الوحيدة فى هذه المجموعة التى حدد فيها كاتبنا زمن وقوع الحدث كما سبق أن أشرنا . فهو يتحدث عن « الثغرة والحرب الدائرة » . نحن اذن لسنا أمام معركة متخيلة كما فى قصته : « هزيمة فرس أبيض » . وانما أمام معركة حقيقية . والقصة تعتبر مراثية أليمة لشهيد من شهداء هذه الحرب . وهى - فى ذات الوقت - تدين العبث الذى أودى بنا الى الثغرة ومفاوضات فض الاشتباك . انهم يتحدثون كثيرا عن النصر ، لكننا يجب أن نتحدث أيضا عن أسباب عدم اكتماله . والسبب الذى يعنى الكاتب بإبرازه هنا

ليس وليد حرب أكتوبر ، وإنما وليد سنوات طويلة من الهزائم المريرة . بل انه يعتبر سببها الرئيسى . انه الاستهتار بأدمية الجندى وعقليته وتدريبه ، وتغليب المتعة الخاصة على كل ما من شأنه تحقيق النصر . وقبل الحديث عن هذا السبب ، علينا أن نتحدث عن ضحايا الحرب ممثلين فى شهيد من شهدائها .

تربى الشهيد مع راوى القصة . كانا يذاكران على طبلية واحدة . اختار الكلية الحربية فخرج بعد عامين . تألفت فوق كتفه نجمة . بعد فترة حمد الله أن صديقه لم يغير اتجاهه مثله . وعندما يسأله الراوى عما اذا كان يشعر بالندم يقول : « لم يعد هناك وقت للندم » . ومنذ استشهاده وطيفه يطارد صديقه . بعد « الثغرة » نكس الجنود رؤوسهم وقرروا لعب الورق « يلتمسون به أمانا مفقودا » . ورغم ضحيجهم كان يأتبه صوته « عاويا » . يرى فى نظراته عتابا قاسيا « ماذا فى مقدورى أن أصنع وأية آمال الآن ، وقد فقدناك الى الأبد » . ويتسلل اليه وجهه من خلف ظهور لاعبي الورق : « قال لى اننى قد خنته .. تركت الصقور تنهش لحمه .. حاولت أن أنهيه عن اتهامى الدائم .. قلت له لم يكن الأمر بيدي .. » « بكيت يوم جاءتنى الأخبار بموته فى العراق .. بكيت أيامنا وأحلامنا المسفوحة .. صرخت فى السماء .. ليس الذنب ذنبى .. » . والحديث عن الشهيد يزيد من هول المفاجعة .

منذ البداية نشعر بالهرجلة المفروضة على حياة الجنود : « فى سرعة ارتديت البيادة الكبيرة .. أشعر بأصابع قدمي تسبح فى فراغها » . والراوى يقضى فى التدريب أياما « كثيبة » يتمنى أنه تنتهى . فمحاضراتهم عن وسائل الدفاع وسرعة الانقاذ « سمجة » لا معنى لها . ثم انه لا يدرى لماذا ينظر اليه الضابط « صاحب العينين الجهمتين » بحدة . ويصر على تأدية تمرينات الصباح على الكورنيش . ظهورهم للبحر ووجوههم الى البيوت المغلقة النوافذ . وكان اليوم يوما مطيرا ، وقد تكاثرت مياه البرك حولهم ، وتسربت مياه المطر الملحية من ثقب خلفى الى الفراغ المحصور داخل البيادة ، فانكمشت قدامه ، وشعر بأنه يسبح فى البحر ملحا ومطرا . والضابط يقف تحت تندة مشرعة لأحد التوابيت ، وعيناه « معلقتان بنقطة هامش بيت عند استدارة ناصية الزقاق الجانبي . وعندما حول الراوى رأسه الى نفس النقطة لمح شبيح لامرأة تلوح له !! .. »

وتتناثر الظلال فوق رقعة هذه القصة ، وتتألف من المطر والرائحة وقوس قزح . وتبدأ القصة بتوقع سقوط المطر ثم انهماره . وحين استقبلوا الكورنيش تصاعدت الى أنفسه رائحة شئ يحترق . وكلما

تقدمنا فى السياق أصرت الرائحة القوية على النفاذ من فتحتى أنفه . ولا يدري من أى مكان تأتي . ثم أحس بالدخان الأسود يتصاعد من بين ثنايا الأفرول الملتصق بجسده ، وانحشر الدخان فى حلقة ، وتدافعت من جوفه سحائب بيضاء أخذت أشكال وجوه يعرفها . وقوس قزح - كما هو معروف - يرمز لأقواس النصر : « رفعت رأسى الى السماء » . كان هناك فوق رؤوسنا تماها . ألوانه الطيفية تصنع قوسا للنصر ، لكن صوت الشهيد يأتى من أغوار سحيقة : « رأيته من خلفهم يزيل القوس الطيفى » . نظر الى بنظراته تلك التى تقتحم سكينتى . ثم انزوى باكيا . » . وعندما أعطوا ظهورهم للبحر لأداء تمرينات الصباح ، لم يعد يرى الألوان الطيفية ، وفى النهاية يتحول الغزو الى غزو لقلوب النساء : « من بين نسيج المطر المتساقط لمحت شبيحا لامرأة تلوح بيدين انعكست على خطوطهما الخارجية الألوان الطيفية البراقة » . وكان هو أسفل التندة يبتسم . » .

وبالرائحة أيضا يستعين الكاتب فى قصة : « ديبب الرائحة » (١٩٨٢) كما استعان بها فى قصص أخرى لم تصل فيها الى المستوى الإيحائى التى وصلت اليه فى هذين العملين . فى « ديبب الرائحة » تدس الزوجة أنف شخص القصة بين نهديها فيشم رائحة غريزية قبيحة ، ويخلع أنفه ويضعه فى جيبه وقاية له من محاولاتنا ، لكنها أطلقت الرائحة حتى عطس أنفه فى جيبه فأخرجه وأحكم عليه منديله . ويستدعيه رئيس العمل ليعمل فى بيته فيمتخطى الجميع ويصل « الى مراتب الرفوف العالية » ، ويزداد نفورا من الرائحة الكريهة . فالرائحة ليست وقفا على الجنس ، كما أنها تواجهه فى كل مكان يرتاده . ونشعر فى النهاية أنها رائحته هو . رائحة الواشى المتسلق المهين لكرامته . وكان من المفترض - والأمر كذلك - ألا يشمها غيره . لكن الكاتب يجعل زملاءه فى المكتب يشمونها عند دخوله . فإذا كان من الجائز أن يشمها غيره فلماذا لم تشمها زوجته وأولاده والناس الذين تجمهروا حوله فى الطريق ؟ . ان استعماله للرائحة فى قصة : « قوس قزح » كان أكثر توفيقا ، فالشخص الوحيد الذى كان يشم الرائحة المحترقة هو الراوى نفسه . والرائحة فى « ديبب الرائحة » لم يكن لها لون واحد كما يقتضى هذا النوع من القصص أن تكون ، وكانت فى « قوس قزح » رائحة احتراق . أما هنا فهى نارة رائحة جنسية ، وتارة رائحة أولاده تحت اللحاف ، وتارة رائحة قط غاط تحت الفراش . وقد ركز فى البداية على الرائحة الجنسية حتى ظننا أنها محورها ، وسماها بالفاظ غريبة رغم أنها سر الحياة . مرة رائحة غريزية قبيحة ، وأخرى رائحة مقرزة ، فركزنا على الرائحة المنبعثة من زوجه خاصة ، وفى ذلك تشويش لاشتراك القارىء فى الرؤى . وقد وصل

هذا التشويش الى نظام القصة • فهو يتنقل بين بيته وعمله نقلات متعددة غير مبررة ليعيد ما قال • والمفترض في هذا النوع من القص في نظرنا - هو التتابع والتلاحق الذي يصل بالأزمة الى الذروة كما أوضحنا في مقال لنا بعنوان : « ظاهرة الروائح في القصة القصيرة » (٨) •

والمذهب الرمزي هو المذهب الذي ينتمي اليه الكاتب • واذا كنا لم نستطع الحصول على مجموعته الأولى : « عويل البحر » فقد لاحظنا انتماءه الى هذا المذهب منذ « البدء والأحراش » وتحدثت معالمة في « الصعود على جدار أملس » و « هزيمة فرس أبيض » • وإن عاد الى المذهب الواقعي النقدي بروايته : « القياقي » و « وكالة الليمون » • ولم تخل الأولى من صور رمزية لا يكتنفها الغموض • والرمز - كما نعلم - هو الإيحاء • أى التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية • والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الاثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح •

في قصة : « الرقص والتساقط » (١٩٧٥) يرسم سعيد بكر صورة لانهميار العالم من حول شخص القصة • أوراق الشجر تتساقط ، وللنسيم هبات غريبة الرائحة ، والقمر مرفوع في السماء بلا فائدة • وجذع شجرة يسقط عند قدميه محدثاً دويًا هائلاً • وبيتهم المتصدع يهددهم بالسقوط فوق رؤوسهم • وأبوه يغنى أغنياته المسائية • ويدور ويرقص في هلع ، ويطلبه بالرقص « فلا شيء يستحق سوى الرقص بعنف جدا » • كان يبحث عن عمل يكفيه قوت يومه ، ويساعده على ترميم البيت المتصدع • وفي الليل • أحس أنه في حاجة الى قيثارة ولو بوتر واحد • وفجأة • • امتلأ المكان بالمغنين ، فأطلق يعدو في أعقابهم ، وينحرو نحورهم ، وكان أبوه ملتجئاً بهم • أما هو فبلا صوت وبلا قيثارة • ثم اتضح له أن قيثارات الجميع بلا أوتار • • وأنهم يتجهون نحوه • وعندما تمكنوا من قطع ساقه لم يشعر بأى ألم ، ولا تساقطت دماء • وسار بلا ساقين • وأخبره أبوه أنه يستطيع الآن أن يرقص ويغنى • واكتشف أن أباه أيضاً بلا ساقين • وأنه صار واحداً منهم • • فرقص بطلاقة •

في قصة : « العودة الى الوطن المفقود » يدخل العائد من البلاد البعيدة شقيقه فيشم رائحة التراب والقدم • كان كل شيء مستقراً في مكانه كما تركه • • حتى السكين على حافة المنضدة • و « حبات من زيتون تيبس سوادها واضمحلت » • وحين استدار ليرتجى نحو مكتبه رأى شخصاً يشخص فيه النظر • انه لم يكن ينتظر وجوده بعد هذا الزمن الطويل • كان

مازال كما هو . أما الآخر فلاحظ أنه تغير كثيرا ، ويستخدم بينهما الحوار ، ويحس العائد بأن كل شيء ضاع من يده . ويحاول تبرير اصراره على السفر ، بانعدام الحيلة بعد فقد كل أسلحته ، فهو ليس مجنونا حتى يقف في وجه الأعاصير ، كما أنه لا يحتمل السجن . والآخر - في نظره - لا يحرك ساكنا ، ويستمرى مضاجعة الفقر . ويرى الآخر أن العائد هرب من المعركة . فهو لم يستطع مواجهة نفسه . وكان عليه أن يواجه مصيره بدلا من أن يترك أسلحته تعبت بها الأقدام في ساحة الحرب . وإن كان « مضاجع الفقر » ، فإن أحدا لم « يضاجع » كرامته . صحيح أنه لم يتقدم بقضيتهم خطوة ، إلا أنه لم يتخل عنها . وأثناء تحاورهم كانت الأتربة تثار وتتناثر وتنتال ، وخفاش يرفرف في فراغ النافذة ، استطاع عند احتدام الصراع أن يدخل الغرفة . وحينما قتل أحدهما الآخر : « انطلق الخفاش من مكانه الخبيء بالغرفة وراح يخفق بجناحيه بعنف ويدور دورات لا تستكين ولا تهدأ » . ولكي يدلل الكاتب على كونهما شخصا واحدا ، جعلهما يتشاجران على صورة واحدة كل منهما يدعى أنها صورته . ورغم قتل أحدهما الآخر ، فأننا لم نعرف من هو القاتل ، ومن هو المقتول . أما صلاح عبد السيد في القصة : « التوحد » فيوحد بينهما في النهاية . فالشخصية عنده قد شطرت الى نصفين أيضا . الأول يمثل السكون أو اللافعل ، والثاني يمثل الحركة أو الفعل . أو هكذا نرى . وقد سافر الفعل ، وبقي اللافعل ، ثم توحدت الشخصية على أرض الوطن .

وفي : « مومياء الزمن الآخر » يقف شخص القصة أمام جثة قادمة من آلاف السنين ، ملفوفة بنسيج كتاني « غاض لونه » ورائحة التراب المندي تنتشر في فراغ البهو . هو يعرف هذا الوجه . وجه الجثة . !! . في منتصف جبهتها جرح قديم . نفس الجرح الغائر في جبهته . نفس الأذنين . نفس الحاجبين . أهى جثته ؟ متى وكيف أصبح جثة ؟! من الذي قتله ؟! وما الدافع الى قتله ؟! انه موظف صغير بهيئة الآثار ، يعمل حارسا لجزء صغير من المتحف . هل كان صوته صوتا طبيعيا أم بفعل فاعل ؟ ويتأكد من أن في الأمر جريمة فيبدأ في البحث عن القاتل . وفي سعيه وراء الحقيقة يذهب الى زوجه التي انتهزت فرصة القبض عليه وتزوجت برجل ثري . أمه أيضا فعلت نفس الشيء ، فعندما اختلس أبوه من أجلها طالبته بالانفصال . ثم ذهب الى أستاذه الذي كان يحبس في حجرة مظلمة ليسعد بصراخه فرعا من فئران وهمية . ثم الى مجموعة من أصدقائه فقدت الثقة به لاعتقادهم بأنه وشى بهم ، رغم القبض عليهم جميعا . ونراه يبادلهم نفس الشعور . فهم - في نظره - جبناء طعنوه في ظهره .

وقتلته كل هؤلاء ٠٠ قتلته الخيانة ٠٠ وقتلته التريبة غير السوية ٠٠
 وقتله انعدام الثقة بين رفقة النضال ٠٠ وقتله سجانوه الذين بذروا
 بذور الشقاق بين الجماعة المناضلة ٠٠ بل ان المجتمع كله قد اشترك في
 قتلته ٠ نفهم ذلك أثناء زيارته للمقهى ٠ وتقع المقهى في ميدان المنشية :
 أكبر ميادين اسكندرية وأشدها ازدحاما وأكثرها شعبية ٠ الكاتب
 لا يصرح بذلك كمادته ، لكننا نتعرف على الميدان من وصفه له ٠ وفي
 المقهى يخطر ببالي أن يدفن جثته داخل النصب الرخامي للجندى المجهول
 غير أن الجثة ترفض الانصياع له ٠ وتتشبث بمكانها ٠ وعندما طلب
 كويين من الشاي له وللجثة ، رأى دماء حقيقية ترتج داخل الكوب ، فطوح
 به في منتصف الطريق ٠ وتناثرت الدماء ٠ دماؤه على الطوار ، وصنعت
 مجرى أسفله اختلط بالتراب وتعلق بأحذية العابرين ٠ وكان رواد المقهى
 يشربون الدماء ٠ دماء ٠٠ وقد وفق الكاتب في اختيار مكان الجثة :
 متحف الآثار ٠ ولقها بالكتان حتى يجعلها مومياء قديمة كما يصرح العنوان
 ليصل الى أن الظهر ليس نبت العصر ، وانما بذرة كامنة في كل العصور ٠
 كما أن رفض الجثة الانتقال الى قبر الجندى المجهول وتشبثها بمكانها في
 المتحف يفيد اصرارها على أن تظل شاهدا معلوما ٠ ووفق عندما جعل
 شخص القصة حارسا للآثار ، لنشعر بأن أحاسيسه وليدة الجو المحيط
 به ٠٠ وتلك احدى وسائل الايهام بالصدق ٠

والبحث عن الحقيقة — كما سبق أن ذكرنا أثناء مناقشتنا لقصة :
 « البدء والأحراش » — من الاتجاهات التي يمكن تمييزها بوضوح لا في
 قصة القرن العشرين وحدها ، وانما في معظم أدب القرن العشرين ٠ وقد
 رأينا أن البحث عن « الأب » في هذه القصة بحث عن الجذور ٠٠ عن
 الحاضر ٠ أما الابن فهو المستقبل كما تعارف الأدباء في ذلك ٠ لأن
 المستقبل وليد زواج الماضي بالحاضر ، فقد صار أيضا بلا هوية ٠

وتتعدد صور البحث في مجموعته الثانية ، سواء أفصح البحث عن
 نفسه بوضوح كما في قصة : « خاتم سليمان والنصف الأول من الليل »
 (١٩٧٤) أو تخفى في ثنايا السرد ٠ وقد لاحظنا تعددها بمجموعته الثالثة ،
 التي اختتمها بقصة بحثية مهمة ، هي قصة : « رحلة الطقوس الأخيرة » ٠

يبحث شخص هذه القصة عن المثنوى الأخير لامرأة نخالها أمه ٠ فهو
 ثم يصرح الا بأن علاقته بها كانت حميمة ، وانها « امرأة ذات قلب عطوف »
 وكانت ولودا تنجب الذكور ، لكنه لا يدري ان كانوا رجالا أم أنصاف
 رجال ٠ وهو لا يعرف يوم وفاتها « ربما تكون قد ماتت منذ أيام أو شهور
 أو سنرات ٠٠ » ٠ كذلك فانه لا يعرفنا عن قام بدفنها ، ويقرر أنه كان

بعيدا « حين قام بدفنها » • وانه قد يكون سببا من أسباب موتها المفاجئ •
 « وأن شيئا ما فى نفسى يثير داخل أسى وحزنا وتأنيبا كبيرا » • وهو يريد
 — على الأقل — أن يعرف البقعة التى استقر فيها جسدُها الراهن ، علّه يكفر
 عن غيابه وتقاعسه عن تشييع جنازها • وقد بدأ يحثه عنها فى السجلات
 كما فى « البدء والأحراش » • وينتهى الى البحث عن مثواها فى المقابر •
 ولقد فتش مرشده عن اسمها على اللوحات الرخامية فلم يعثر له على أثر •
 ويضيق شخص القصة بالبحث كلما أرهقته الرحلة ويفكر فى التخلي عنه •
 ويقوده مرشده الى شيخه الذى يتمتع بفراسة شديدة فى معرفة موته •
 ودخل بيتنا متناهايا فى القصر حتى أحس بأنه يدخل قبره • وأخذ الشيخ
 يجذب أنفاس « الجوزة » ثم ناولها له • ومع سحب الدخان الأزرق
 تراجمت التهيؤات المريعة القاتلة حتى أيقظه لمواصلة الرحلة فى مقابر
 الصدقة هذه المرة • كان الليل مدلهما فداخله الشك من الرجلين وكان
 قد منحهم كل ما معه : « هل يخدعانك أم انك تدور فى حلقة مفرغة ؟ » •
 طلب منهما تأجيل البحث الى الصباح ودفع الباب وخرج • ومع ذلك ••
 فقد ذهب اليهما فى الصباح • ودخل من الباب المتناهى فى القصر • وهو
 يحس بأنه يدخل قبره •• مرة أخرى يدخل قبره !! •• ماذا يريد سعيد
 بكر أن يقول بعد رحلة البحث الطويلة المضنية هذه ؟ •• ربما يريد أن
 يقول ان طالب الحقيقة لن يجدها الا بعد الموت •• ومن أجل هذا تكرر
 دخول شخص قصته قبره •

والأدب الحديث بحاجة الى الترجمة داخل اللغة ذاتها • أما قصة :
 « ظلال العودة » (١٩٧٥) فإننا نحس بها ولا نقوى على ترجمتها • كل
 ما نستطيع أن نقوله انها توزيع جديد لما رش الانسان المحاصر الجائزى ••
 هذا الانسان الذى ينزوى فى قوقعته — أو كما تقول القصة: فى « قبره » —
 ولكنهم لا يتركونه الا بعد نزع جلده • وكان جلده يتغير دوما • لكنه يصير
 الآن على أن جلده ملتصق بجدار قبره •• « لم يعد له سوى جلد واحد ••
 ولن يتغير » • ومع قصة : « هزيمة فرس أبيض » (١٩٨٢) نشعر أننا
 أمام رقعة شطرنج • ويزداد هذا الاحساس عند نهاية القصة حين يقول
 الكاتب : « وأخذ ينظر الى المليك المحاصر فى ركن القطعة الخشبية » •
 وإذا نظرنا الى هذه القصة بهذا المستوى من الفهم ، فسوف تتحول الى
 قصة أخلاقية تدين المقامرة • فالغريب يراهن على كل ما يملك من الأرض ،
 وفارس الحلبة يراهن على زوجه • ويتمسح عجوز من المشاهدين فيراهن
 على قاريه • يؤكد هذا الفهم أيضا أنه رغم احتدام الصراع فان فارس
 الحلبة يأمر زوجته أن تصنع لهم شايًا ، ويتحدث الغريمان وهما يرتشفان
 « قطرات الشاي المغلى » • كما أنه يحيط المعركة بجو أسرى غير مستقر •

فألزوجة البدينة تحمل طفلا • والطفل الراقد بين فخذيهما يختبئ
 - أحيانا - بين نهديها • ويبكى أحيانا • وكاتبنا ليس من السذاجة الى
 هذا الحد • لقد استعان حقا برقعة الشطرنج ، لكن ليس من أجل المعنى
 الأخلاقي ، وإنما ليرمز الى كل المعارك الشرسة غير الأدمية التي تأكل فيها
 الخيل الجنود • والرهان يمثل الخراب والدمار وسبب الزوجات • ولهذا
 لم نشعر بالتعاطف مع أحد الطرفين • فهما قساة غلاظ في حربهما وفي
 رهانهما • وعندما ننتقل من الخاص الى العام • من رقعة الشطرنج الى
 أية معركة ، تعترينا الدهشة لوقوف العنوان مع أحد الجانبين : « هزيمة
 فرس أبيض » •

القصة ٠٠ والسياسة

عند رجب سعد السيد

لم يكن رجب سعد السيد قد تجاوز الرابعة من عمره ، عندما قام بعض ضباط الجيش بحركتهم المعروفة باسم (حركة الضباط الأحرار) . كان عصر الانقلابات العسكرية قد بدأ في الشرق . سبقتها محاولة هزيمة للزعيم حسنى الزعيم فى سوريا . أرادت القوى الاستعمارية أن تمكن للحكم العسكرى فى الشرق فاختارت مصر . قضت على ثورتها الشعبية فى ٢٦ يناير . ورث الاستعمار الأمريكى الاستعمار الانجليزى فى ٢٣ يوليو . أثناه العدوان الثلاثى على مصر كان عمره ثمانى سنوات . هو ابن الحكم العسكرى الذى قضى على أعدائه وأنصاره مما . ألغى الأحزاب العلنية . وملاً المعتقلات بالمناضلين . وأصدر الشيوعيون بيان الاستسلام ، وأطلقوا البخور لحكم الفرد المطلق . ومن رموزنا الوطنية : الشهيد شهيد عطية ، والشهيد سيد قطب . كانا معا على الطريق رغم اختلاف الخطى .

بحث البذور النابتة عن طريق ، فتاهت فى الأرض اليابس . ارتضت طائفة صغيرة الانضمام الى التنظيمات التى أنشأها الحكم العسكرى . منهم من كان يتطلع الى المنفعة . . وهم الكثرة . ومنهم من كان يتطلع الى العمل الوطنى المتاح . . وهم قلة . من أخلصوا ضاعوا . ومن زحفوا تسلقوا الى القمم . والفئتان - فى نظرنا - ليستا من الفئات المناضلة فالانضواء تحت لواء حزب واحد تحميه السلطة ليس نضالا . . انه « نضال صالونات » كما عبر عنه رجب السيد ذات مرة . وان كان الفكر الثورى يعنى بالمصطلح هؤلاء المفكرين الذين يكتفون بالمنقشات الثورية فى الصالونات . ووصم رجب السيد أعضاء هذه التنظيمات بضحالة الفكر .

كانت هذه الفئات الصغيرة تعمل تحت حماية النظام . ومازالت تدافع عنه حتى الآن ، سواء فى صورة عشقها للزعيم الفرد وتبريرها لجرائمه ، أو حقدتها على سلفه وتجريحها لانتصاراته . وما الكيان الجديد الا افراز للكيان القديم ان كانوا يفقهون . وان حاول الجديد أن يعدل من

مسار حكم الفرد في مصر . لكنهم لا يستطيعون أن يفعلوا غير ذلك . لأنهم - بذلك - ينافسون عن أنفسهم بعد تمرغهم في الوحل - ولأنهم لا يستطيعون التنفس الا في فيافي الحكم الشمولي . ولقد تفرقوا - بعد نصر أكتوبر خاصة - شرقا وغربا موظفين أنفسهم لخدمة من يدفع أكثر . وبعد تخريب واحتهم الظليلة في العراق اتجهوا الى النظام الابوى في الكويت والسعودية وغيرها ، يقدمون القرايين للاله الوثنى .

ورغم تمسك رجب السيد بعبادة الفرد ، استطاع - داخل هذا الاطار - تقديم قصتين فريدتين تنبعان من تجربة واحدة : « وسام » و « جمال عبد الناصر » . في هاتين القصتين يدين تشكيلات النظام ، لكنه يعصم الفرد المعبود من الخطأ ، ويسله منها كما تسل الشعرة من العجين : « قلت : يا ريس البناء لم يكتمل . . يخدعونك ، والجدران لن تستمر بعدك . . » (عبد الناصر) . وتلك حجة أنصار الحكم المطلق في كل عصر . في عهد الملك فاروق قالت طائفة : « الحاشية أفسدته » . وانبثق عن هذا التهور رأى آخر يقول : الملك صالح . لكن الحاشية فاسدة . . وألصقت كل الجرائم بالحاشية الفاسدة ، وسل منها « الملك » كما تسل الشعرة من العجين . وعلى أكتاف هذه الطائفة يكتمل « البناء » الظالم ، وتستمر « جدران » الظلام .

ان الاختلاف الفكري بيننا لا يؤثر في احترام فنه . في روايته الصغيرة : « وسام » (١) ثلاثة أصهقاء كانوا يتبعون تنظيمات الحكم المطلق . فما ألك انتهى الحاكم المطلق بالهزيمة قبل انتهائه بالمرث حتى تفوضت مرتكزاتهم . أحدهم أثر الهجرة . والثاني حاول التصدى للاصلاح في بيئة فاسدة ثم أغلق عليه قبرعته . والثالثة كانت شخصية قوية . وفجأة . . خدعت مؤلفها الذي بذل جهدا مشكورا في رسم أبعادها لتبدو واعية مدركة ، فانت بتصرفات غريبة ، وحاولت تبريرها تبريرا واعيا . فالتمسك بالحمل ، والتمسك بالذكر بعد الحمل ، هو التصرف الطبيعي من العاشقة المتوازنة . لكننا فوجئنا بشخصية مختلفة مضطربة ، كأنها تمثل شباب النازي ساعة انهياره . بعد « ليلة السعادة » - كما تسميها - اختفت من حياة الراوى ، ثم ألقت اليه برسالة جاء بها أنها ارتبطت بصديقه . قالت انها كانت تعرف منذ البداية أن « ليلة السعادة » آنية وان كلا منهما مرتبط بالآخر . وأنها كانت تمنى أن يطلبها . وان عزوفه راجع الى عدم وضوح المستقبل . وفي الصباح التالى لليلة السعادة قررت أنه تنتظره مهما طال فترة التجنيد . ثم أصابتها حالة من التشويش . فلم تشأ أن « توحله » معها في الدور بعد أن برزت في المقدمة فكرة احتمال الحمل . وما أن تيقنت منه ، وفي دوامة اضطرابها

وخوفها استقالت من الشركة ، وسافرت الى أمها ، وأنكرت الأم وجود الابنة عند سؤاله عنها ، وأجهضت نفسها . وتركها العملية منهارة عازفة عن الناس والحياة . وفوجئت بالصديق الآخر يطلب يدها ، فاضطرت أن تخبره بالحكاية فلفظها ، ثم طابها مرة أخرى لتسافر معه !

تبدأ الرواية ببطاقة تركها على صالح للراوى . نذكر من البطاقة أنه حقق نجاحا كبيرا في الغرب « كانت الحروف الأفرنجية الأنيقة البارزة تشير الى اسم شركة صناعية في كندا ، وتحتج بحروف أقل في الحجم ، اسم : (على صالح) ثم وظيفته كمنائب لرئيس الشركة (ص ٩) كان الأصدقاء الثلاثة يستذكرون دروسهم في بيت الراوى . وسام لا تتركه الا لتنام في بيت المغتربات بالأنفوشي . وتزداد ملازمة على صالح في أيام الامتحانات ، ليعرف - للمرة الأولى - محتريرات الكتب والمحاضرات . كانوا ينشغلون طوال العام « بالنشاط الطلابي والعمل السياسي » . وكان على صالح أقلهم التزاما بالدراسة لاضطراره فوق ممارسة الأنشطة الى العمل في مدرسة أهلية . ترك على صالح للراوى رئاسة اتحاد طلاب الكلية ، وسعى للفرز برئاسة اتحاد طلاب الجامعة فكان له ما أراد . قفز في نفس الوقت الى منصة القيادة في التنظيم الطليعى الذى كان ثلاثتهم أعضاء في أحد تشكيلاته . كان الراوى يعجب لقدرته على التقدم بخطوات سريعة . كان لطيفا باسما حلو اللسان ، لا يجيد الخطابة ولا تستقيم لغته العربية لأكثر من ثلاث كلمات متصلة ، لكنه كان يتمتع بجاذبية خاصة في تدبيج عبارات سمعها في ندوات التنظيم ، ومن الميثاق الوطنى ، ومن خطب الرئيس وبياناته ، واختزنها لتكون - مع صفاته الشخصية - كل محصوله الثقافى .

بعد وفاة الحاكم سخط على الرئاسة الجديدة . ورأى أن الأمور تسير فى طريق مسدود . وقرر الهجرة بعد أحداث ١٥ مايو . ذكر لوسام أنه سيغادر الوطن على ظهر مركب كعامل بحرى . صارحها بأن احتمال اصابته بضرر يتزايد . وقد يأتى يوم يجد نفسه معتقلا . فالرياح التى هبت عصفت بالجميع ، وهو لن يبقى ينتظر الضربة .

كانت زيارة الراوى له بعد عودته مفاجأة لوسام . كان على صالح مشغولا بحجراته مع أهل بلده . استأذنته بعض الوقت لتستعد لاستقباله . شعر أنه أصبح غريبا عن هذه البيئة . حتى وسام لم تعد وسام . قرر أن يترك المنزل قبل عودتها . بعد قراره أخبرته الخادمة أن سسيدها يعيش برثة واحدة ، ولم يمهّد الكاتب لهذا النبأ . ولم يكن الهدف الا هدمه الفقراء على فراش الرضا بما هو كائن . فلقد أعطته الغربة المال وسلبته

الصباحة • احتمال واردة ، وربما كان مقصد الكاتب أن من يترك وطنه يعيش برثة واحدة حتى لم عاد اليه ثانية •• ربما ••

ولا يتصالح الراوى أيضاً مع الرئاسة الجديدة • قرر أن يتقدم للتجنيد قبل انتهاء المهلة المحددة • فكر أن ربما شعر بالحزن قليلا • فلن « يكون من حقى أن أفخر ، كمقاتل ، بأن قائدى الأعلى هو جمال عبد الناصر » (ص ٢٦) وألحق بضباط الاحتياط • وقدر أن ما يجرى فى ساحة الوطن هو من قبيل التفاعلات الطبيعية « لظروف وأيام لانطيقها » (ص ٣١) وكان سعيدا بحياته العسكرية • ولم يتوقف أمام هموم السياسة : « لكننى داومت على مطالعة أخبار التغيرات فى صحف النصف الثانى من مايو ، فأدركت أن الأرض حُرثت ، وأن الشتلات التى كنت من غارسيتها قد تم اقتلاعها • لم أخف فجيعتى ، ولكنى عدت وقلت ان للقيادة الجديدة الحق فى أن تعيد ترتيب البيت كما تحب ، ما دامت العيون لا تحيد عن سيناء » (ص ٣٢) ثم فوجئ بقاء الفرق يستدعيه ، ويخبره بفحوى تقارير المخابرات عن نشاطه السياسى • وكان قائد الفرق متعاطفا معه ، ويأمله السخرية من التقارير التى يبدو - فى زعمنا - انها وضعت فى عهد الرئيس الأول واستفاد منها الثانى ، كما استفاد الأول من التقارير الموضوعة فى العهد الملكى : « عشرات الأوراق ترصد عبارات قلتها هنا وهناك » وأحدانا جرت فى مدرجات الكلية ومعاملها والبوفيه والرحلات والاجتماعات التنظيمية وتلخيصها مشوهة لما كنت أنشره من مقالات » (ص ٣٢) وكانت الأوامر أنه يرحل الى قيادة السلاح بالقاهرة • وفى القاهرة أصابه الملل • وبعد أكثر من سنتين سمع أول بيان عسكرى عن عبور القناة • ولم يزد دوره عن ترتيب بعض الأوراق ، ونسخ بعض التقارير فى مكتب مكيف الهواء • كان يحلم بالاشتراك فى المعركة لتحقيق نصر ذاتى : « لم يمنعنى ذلك من أن أحلم ، فى يقظتى ، بدور بارز وصيت » (ص ٣٤) لكنه لم يمكن من ذلك •

وشخص قصة : « عبد الناصر » (٢) هو نفسه شخص رواية : « وسام » غير المسمى • نراه يخرج ذكرياته من « صندوق أسود » من تلك الصناديق التى كانت تحفظ مهمات الجنود • ولا أحسب أنها مازالت تستعمل بعد اختفاء الصندوق / الدولار من بيوتنا • فى النهاية يتحول صندوق الذكريات الى « قبر » • الموت على أية حال هو آخر ذكريات الحياة • هذا اذا أردنا المعنى الفلسفى • أما اذا أردنا المعنى السياسى ، فرحلة الحياة التى اختارها - متوحدا مع زعيمه - كانت الهزيمة نهايتها المحتومة • من أجل هذا اختار الكاتب - الراوى - أن يكون لون الصندوق أسود : « أجزم - لم يكن لأبى يوما مثل هذا الصندوق الأسود المرتفع ، لم يكن

فى بيتنا مكان يمكن أن يخفيه فيه ٠٠ وكان يمد يده ويخرج أشياء متعلقة بطفولتى ، لا أعرف ، يقينا ، ان كانت مرت بسنوات عمرى الأولى ٠ أذكر البذلات العسكرية الثلاث : جيش ، وطيران ، وبحرية ٠ أذكرها ، وكانت كلها تحمل رتبة لم تتغير ، هى « البكباشى » ٠

منذ الطفولة اذن ٠٠ يتوحد الشيخ والمريد ، أو الزعيم والنصير ، أو القائد والجندى ، أو المتبوع والتابع ٠ وفى أثناء حرب ١٩٥٦ يلعب دور عبد الناصر ٠ قالت البنت التى احتكموا إليها : على يكون ايدن ، فهو أحمر الوجه ويسب الدين كثيرا ٠٠ وجعلتنى أنا جمال عبد الناصر لأننى ألبس « بدلة ضباطى » فى العيد ، ولأننى طويل وفى وجهى مناخير تشبه الرئيس ٠ ويصل التوحد الى قمته عندما يكتب فى كراسة الانشاء : « مثلى الأعلى فى الوطنية الرئيس العظيم جمال عبد الناصر ٠ وعندما أكبر ، أحب أن أكون رئيسا مثل جمال عبد الناصر ! » ٠

وجاءت نهاية التابع بهزيمة المتبوع ٠ انه يعيش الهزيمة رغم حرب أكتوبر ٠ لا يذكر من هذه الحرب الا « حصار الجيش الثالث » ٠ الذى كان المقدمة الطبيعية – كما نعلم – لمباحثات الكيلو ١٠١ ، فمبادرة القدس ، فمعاهدة السلام ٠ لم يكن يدرك ذلك فى بداية الأمر ٠ لكن أباه كان يدرك كل شئ : « قال أبى : خذ ٠٠ هنه آخر ما حفظته من أشياءك ! ٠٠ وكانت سترة عسكرية مثقوبة ٠٠ عرفتها ، تذكرت حماقتى حين فكرت فى نشرها على حائط من سلك شبائك لتجف ٠ كنت فى فصيلة لخدمة الجبهة فى الاسماعيليه ٠٠ طرحتها على السلك ، واستندرت لآنزل الى الخندق ، فمرت رصاصة القناص أمام وجهى لتستقر فى صدر السترة ٠ لم أمت ، ولكنه يقول : انها كانت نهايتك ! وهو يعرف تماما اننى تخرجت وصرت جنديا ، وكابد هو بنفسه ، مع أمى ، القلق على ، فى حصار الجيش الثالث ، ولكنه يصر ، ويظل داخل الصنلوق الذى تغير شكله ، واتسعت فوهته ، ويقول : انظر ٠٠ لقد أنزلتك بنفسى وكانت أشياءك معك ٠٠ فما الذى تريد اثباته ؟ وتقدمت خطوة لأنظر فى قاع الصندوق ٠ كان القاع بعيدا ، مغطى بالتراب الناعم ٠٠ وفى اللحظات التى استغرقتها اطلالتى الى الفراغ الشحيح الضوء ، كنت متوجسا ، وأكاد أحس باليد المتسللة لتدفعنى الى القاع ٠

وتستوقفنا – فى عجز هذه الفقرة – عبارتان ٠ أولاهما عن الأشياء التى كانت معه داخل الصندوق ٠ هل وضعت « معه » ليجدها عندما يبعث من جديد كمادة الفراعنة ؟ ٠٠ ان هذه الأشياء ليست التجارب التى خاضها ، سواء فى طفولته ، أو يفاعته حين انضم الى منظمة الشباب ،

أو شبابه ورجولته حين خاض غمار الحروب . وهذه التجارب تركز على أخطاء المسيرة حتى لا تتكرر مرة أخرى . وثانيهما عن اليد المتسللة التي تدفعه الى القاع . لاشك انها يد اللحظة الآتية بكل موروثاتها بعد حصار الجيش الثالث . من أجل هذا نرى المؤلف يرفض « التطبيع » في قصة : « انزل ! .. » . وفي قصة : « بريد حربي » التي نشرت في فترة متقاربة مع نشر قصة : « عبد الناصر » يحدد موقفه في صراحة تامة . تقول الفتاة التي استدعى أبوها للاشتراك في حرب الخليج على الجبهة السعودية : « يقول أبي » في وضوح تام ، ان العدو الأول لنا هو اسرائيل .. يرى أن يكون واضحاً تماماً في أذهان العسكريين ، بالرغم من محاولات السياسيين وتوجيهاتهم .. يرى أن ندع السياسيين يفعلون ما يشاءون .. ولكن هذه الرؤيا يجب أن تظل عقيدة العسكريين .. » .

ولا نحسب أن ادانته للعهد الثاني من النظام العسكري تنبثق من ولائه للعهد الأول رغم انخراطه في تنظيماته وعشقه لزعيمه . انها - رغم كل شيء - لا تصدر عن ولاء لشخص ، وانما عن ولاء لوطن .. وطن يراه يكاد يغرق في اليم الآسن .. اننا في نظر الغرب الاستعماري مجرد فئران تجارب . ليس من أجل الوصول الى الاستقرار ، وانما من أجل الاستمرار في حالة عدم الاستقرار . فما تكاد نمر بتجربة حتى تفرض علينا تجربة مضايقة . ولا نبدأ من نقطة الصفر ، وانما من نقطة ما تحت الصفر . وليس التحول العشوائي في مصر بجديد على النظام العسكري . فعندما قامت حركة الجيش قضت على طبقة الباشوات والبيكرات الممثلين للرأسمالية الوطنية ، واعتلى السلم الطبقي بشروات وبيكرات جدد ، من ضباط الجيش وصف ضباطه وجنوده ومن تبعهم الى يوم الهزيمة . حتى قال البعض ان حكامنا كانوا مائة باشا ، فصاروا ألف بكباشي . وتقدم هؤلاء الضباط وأولادهم وأصهارهم الصفوف في عهد الانفتاح أيضا .

وتكاد قصة : « اختطاف » (٣) تمثل التشكيل الجديد خير تمثيل . التشكيل الذي صنعه النصر ، ودمرته عشوائية الانفتاح ، لنظل سائرين في سياق الهزيمة . وتبدأ القصة من نقطة مألوفة في بعض أعمال الكاتب : فتى وفتاة يجوبان الشوارع في حالة حب . في هذه القصة يفاجئنا المطر . عندما تلاشت حدته خرجا من مخبئيهما . فتتح العصفور مظلة المطر لحماية عصفورته . كان العصفور مكتئباً لاضطراره للسفر : « لا أدري الا طريقاً مجهولاً يدفعني الجميع الى السير فيه .. وحدي .. بعيداً عنك » (ص ١٤٣) فجأة خرج ثلاثة رجال من سيارة لاختطاف الفتاة . هوى بالمظلة على رأس أحدهم فترنج ساقطاً . أسرع اليهم رابع مشرعاً مدياً . عاجله آخر بضربه هراوة على رأسه من الخلف فتهاوى الى الأرض . حمل اثنان

الفتاة الى العربة وقد أخرسها الرعب . أصر المضروب بالمظلة أن يسحب الفتى أيضاً ليثأر منه . وتلك حيلة من الكاتب لتتصاعد الأزمة بالتعرف عليه . كما كان المؤلف موفقاً عندما ترك نهاية القصة مفتوحة بعد هروب الفتاة ، فلم نعرف ان كانوا لحقوا بها أم اخفقوا في سعيهم . ولم نعرف ماذا تم بعد تعرف الرجل الذي كان يقود السيارة على الفتى ، وبكائه وهو راكع أمامه يتحسس جرحه متمتما شبه ذاهل : « كيف اشترك في هذه الفعلة ؟ » هل يمكن أن يكون أنت .. حقا ؟ .. » (ص ١٥٣) .

اقتربت السيارة من بيت وحيد شاحب الملامح غارق في الظلام ، القوا بالفتاة المنهارة في حجرة حتى تهبط . قطع الذي يقود السيارة تأمله لوجه الفتى بملاحظة حادة : « حضره الضابط محبي » . وسارع الى تفتيش جيوبه . وعرى كتفه اليمنى من الظهر يواجههم ببرهانه : « انه هو .. » انظروا . دفعة (الفيكرز) في الكتف اليمنى . حملته بنفسى الى البر الغربى .. حملته بنفسى ! » (ص ١٥١) وكان معه تذكرة طائرة : « للرياض . » غدا .. الثامنة مساءً .. » وهذا عقد العمل . مهندس معمارى . وعندما تساءل طالب الثأر مستنكرا : « آكان يجب أن يقاوم بهذا الشكل ؟ » أجابه السائق : « أنت تتحدث عن قائده أول فصيلة فتحت ثغرة في بارليف » . وملاً المكائنه صراخ هستيرى . هروا أحدهم الى الخارج : « غافلتنا البنت وهربت » . وأسرع وراءها اثنان . وبقي السائق : « وكانت الدماء تغطي يديه . وكانت دموعه تسيل . وكان الهلوع ذو الأغوار السحيقة يبتلع كل شئ » .. وهكذا ينقسم معرزو نصر أكتوبر الى فريقين ، يمثلهما شخصان : الأول يضطر الى السفر ليتمكن من الاقتران بخطيبته التى كانت تودعه ليلة اختطافها . والثاني يشترك فى ارتكاب أبشع الجرائم !! ..

وتعود فكرة السفر للظهور مرة أخرى بقصة : « صورة من قريب لوجه حبيبتي » . وتعرض القصة لمشكلة من أهم المشاكل المتخلفة عن الحكم العسكرى فى عهده الأول . فهى نتيجة مباشرة للتخططات الاقتصادية التى انتهت الى « ديكتاتورية الدولة » المسيطرة على كافة مناحى الحياة ، وان رفعت — زورا — شعار « الاشتراكية » فلاشك ان أزمة الاسكان وليدة « قوانين الاسكان » المجحفة بحقوق المالك . وهذا الاحجاف جعل المستثمرين — صغارا وكبارا — يحجمون عن الاستثمار العقارى . وتسبب — كما شهلت بيوت الخبرة العالمية — فى زيادة معدلات كوارث « الزلزال » . وذلك لعدم اهتمام أصحاب العقارات بصيانتها بعد توريثها — ابدية — لسكانها . ومازالت هذه القوانين سارية المفعول حتى الآن . ويعرض المؤلف بدلا

لم يتطرق اليه غيره على قدر علمنا وهو استعمال مخابىء الحرب للسكن •
مما يجعلنا نضيفها – ولأسباب أخرى أيضاً – الى مجموعة قصصه المتفردة •
وتبدأ القصة بتصوير اليم لأصحاب المشكلة المطحونين بالأزمة الاقتصادية :

« كان وجه المرأة غير جميل • جلدها منطقيء ، باهت وبه ثنيات
عليها حبات سوداء • كانت تربط رأسها بقطعة قماش مسخة ، وتنف
جسمها فى ملأة قديمة • كانت جالسة أمامى تحادث امرأتين أخريين
تشبهانها • تبينت أنها تحمل طفلا فى لفافة القماش الملقاة على فخذيها • •
فقد تحركت اللقافة ، وتصاعد منها صوت الأنين • امتدت يد المرأة
– بشكل آلى – الى صدرها ، وأخرجت ثديا أعجف ألقمته لقم فى رأس دقيق
داخل اللقافة • سرت بداخل قشعريرة • • (ص ١١١) •

وتتألف القصة من فعلين • والقصة القصيرة لا تحتل الفعلين • قلنا
ذلك أكثر من مرة • ويكمن الفعل الأول فى مقدمة القصة • والقصة
القصيرة لم تعد تعترف بالمقدمات • من حسن الحظ ان هذه المقدمة شكلت
قصة قصيرة قائمة بذاتها تحمل هموم المطحونين أشباه الموتى الذين
يبحثون عن مأوى • ولقد تفتق الذهن المصرى المهزوم عن فكرة السكنى
فى المخابىء • فى القصة تتحول هذه الفكرة الى حلم بعيد المنال • يبدأ
المشهد فى الترام ، وينتهى بنزول المتحاورات صامتات • بعد التصوير
الفعال للنسوة ، ينطلق صوت قبيح يتحدث عن المخابىء كمكان مناسب
للابواء بدلا من « رمية الكلاب » فى الحدائق العامة : « اليهود قدموا الينا
لحل المشكلة فما فائدة المخابىء الآن ؟ » • ولا يجد شاحبو الرجوه مخرجا
الا بالقفشات المضحكة للتسرية عن النفس • لكن قفشاتهم الصاخبة
تختلط فى حلقنا بعصارة مرة • فحين تبرعت امرأة برصف معمار المخبأ
كانها تتحول فى قصر مؤكدة أن زوجها الشرطى أخبرها يوما أنها مجهزة
بشكل يصلح للمعيشة • وانه شاهدها حين طارد مومسا تزاوول عملها فيه
« بمحطة الرمل » • ضجت بعض النسوة ضاحكات وهن يعلقن على السبب
الحقيقى لنزول الشرطى الى المخبأ • والقفشة الشائبة جنسية أيضا •
سحبت المرأة ثديها من فم طفلها وتصاعد صوتها بأكيا • فهند سقط
بيتها فى أول هذا الشتاء القاسى وهى تعيش مع زوجها الضريع وأطفالها
الخمسة فى عش صغير أقامته من الصفيح وبقايا خشب البيت المنهار فى
الساحة الترابية أمام متحف الآثار بكورم الشقافة • وأن زوجها – وسبت
دينه – يصر على مضاجعتها كل ليلة فى العش الذى يشبه الثلاثجة ، بينما
الأبناء الخمسة ملقون على الفراش البالى تحت أرجلهم • وضحكت بعض
النسوة ، واثنت واحدة على فحولة الزوج الأعجمى •

بقيت لدينا قصة ثانية قائمة بذاتها - أيضا - عن السفر كبديل للهدوم . تبدأ هذه القصة بعد مغادرة الراوى الترام . والراوى - كما فى قصة : « اختطاف » - محارب قديم يقرر السفر - كذلك - ليعينه على نفقات الاقتران من حبيبته التى يعرفها منذ ثلاثة عشر عاما حتى أصبح يعتبرها زوجة : « قلت له اننى وحبيبتى أحيانا ننسى اليأس ونظل نحلم أحلام الماضى القريب ، ولكننا لم نعد نتحمل التجول العاجز المغيظ فى شارع « صفية زغلول » أمام البرتيكات والسلع البراقة التى تخرج لنا ألسنتها . لقد سئمنا من المشى فى طريق الكورنيش نلتهم الترمس وجبات الفشار الهشة المنتفخة ونتمسلى .. » (ص ١١٩) وقد أصبح الخوف يتربص به فى كل مكان . أثناء الحرب كان طيارو الفانتوم يتعقبونه ، ويطلقون مكوثهم فوق حفرة فى محاولات متصلة لاصطياده . نجحوا - فى النهاية - فى التهام عربته وجنوده ، لكنه أفلت . من يومها وهو يخاف من الطائرات . يرتعب حتى لو كان فى حضن حبيبته : « قلت لها ان الخوف ليس وصمة عار . بل انه أحيانا يمثل قيمة حضارية عظيمة . لم تفهم . قلت لها ان الحرب موت وخوف . لم تفهم . قلت لها ان الخوف مستمر . لم تفهم وغضبت .. » (ص ١١٧) ولقد تعددت الآن أسباب الخوف . طائرات الفانتوم الآن فى كل مكان . يراها فى البيوت المشككة على الانهيار ، فى شحوب الموت فى الوجوه الجائعة : « لم أكن يومها رأيت ندى المرأة التى تتبرز دما لأقول اننى لن أكف عن الخوف ، وأن الخوف ، - للأسف - هو كل ما يمكننى فعله » (ص ١١٨) .

غضب منه أستاذه لأنه تقدم للحصول على اجازة بدون مرتب دون أن يخبره . ذلك يعنى أنه لا يعرف مستقبله ، فاتفاهه أربع سنوات فى عمل مميت من أجل بضعة آلاف من الجنيهات لا يساوى وقوفه وسط زملائه وهو يقترب من الأربعين ولم يحصل على أى درجة علمية : « قلت لقد حسبته .. لا أريد أن أناقش معك قيمة الدرجات العلمية لأننى أحترم الذين يحملونها والذين يسعون اليها .. ولكننى زاهد فيها . قلت له أن أصنع درجة علمية أهم أم أن أصنع حياتى ؟ . قلت له اننى أعرف زوجتى من ثلاث عشرة سنة . وأنا نفقد الشباب يوما بعد يوم دون أن نصنع من بذورنا طفلا نربيه كما حلمنا . قلت له اننى أعرف قيمة العمل الذى ننجزه معا وأنه يمكن أن ينقذ ثروة سواحنا من كلثة التلوث .. ولكننى أخاف أنه يتم البحث ثم ينتهى به الأمر الى جانب جثث البحوث الأخرى فى ركن مهمل بالمكتبة . قلت له : على كل حال فان عديدا من الأشخاص الآخرين يقدررون على انجاز نفس العمل ، وربما بكفاءة أكبر .. ولكننى أنا الوحيد الذى يمكننى أنه ألهم خلف أحلامي مع حبيبتى فى محاولة

التشبث ببعض ملامحها قبل أن تمحوها أو تشوهها عوامل التعرية .. »
(ص ١١٨ وما بعدها) .

وقد يظن البعض أن قصة : « عملية تزوير » تتألف من فعلين . لكنها - كما سنرى - تتألف من فعل واحد يعمل في مكانين . الأول : طريق المطار وتداعى المعانى في ذهن الراوى . والثانى قاعة استقبال المسافرين واستعراضه للمزورين الشرفاء . أما الفعل فهو « التزوير » وشخصاً قصتى : « موقعة » و « عملية تزوير » لا يرضيان عن الجرائم التى ترتكب فى عصر الانفتاح ، لكنهما يشاركان فى ارتكابها تحت الحاج الحاجة . وقد خاب سعى شخص قصة : « موقعة » فى اللجوء الى العنف . وكلل سعى شخص قصة : « عملية تزوير » بالنجاح عن طريق صديقه الذى نجح فى توسيع دائرة أعمال والده حين تسلم منه شركة المقاولات المحدودة ليحيلها الى مجموعة شركات . كانا صديقين منذ المرحلة الابتدائية . صارحه الراوى برغبته فى السفر . حدثه عن اقتراحه القديم البديل . وهو مساعدته فى بعض أعماله « كمصدر اضافى للدخل يعيننى على تحقيق مشروعى الوحيد المأمول ، وهو الحصول على مسكن مناسب » (ص ٩٠) فعقد الثمانينيات - كما يقول الصديق - مرحلة مختلفة تماماً : « الانفتاح الحقيقى يا عزيزى » . وساق تشبيها « انه كموجة حائطية هابطة تدك اليابسة ، والشاطر من يجعل نفسه جزءاً من هذه الموجة ولا يفكر فى مواجهتها » (ص ٩١) فى المرة الأخيرة - قبل سفره بيوم واحد - صارحه الراوى بأنه لا يسير فى الطرق المضادة الشرعية ، ودليله على ذلك أنه رآه فى وكر المزور سيداً مطاعاً . قهقه وتنفس بعمق : « يا عزيزى ، أنا أعمل فى السوق ، وأعيش فيه ، وإن خرجت منه مت .. أعيشه بكل ما فيه .. بروائح الطيبة والنتنة على السواء .. » ويصل الأمر الى ما يتعدى ذلك : « تجار العملة ، وتجار المخدرات المكشوفين والخفيين ، وغيرهم من القائمة التى تثير غشيانك ويخدش مجرد ذكرهم عذرية ضمير الشاعر فيك .. وهؤلاء يا صديقى جزءاً من المناخ ، بل وأكثر من ذلك ، انهم قوى محركة فعالة » (ص ٩٢) ورغم هذا يلجأ اليه الراوى لتزوير جواز سفر له . ولهذا يضرب الصديق ضربة قاصمة فى نهاية السهرة : « لا تتأخر عن مصارحتى عندما تناقش مع نفسك مدى اساءتى اليك حين التجأت معى الى التزوير لتذليل العقبات أمام سفرك » (ص ٩٣) .

وفى المطار يكتشف أن معظم المسافرين مزورين وكذابين ، وكان الجريمة صارت جزءاً من مناخ الانفتاح على حد تعبير صديق الراوى . كان الجميع مسافرين الى « مالطا » . السؤال الذى يسأله ضابط وثائق السفر - أحياناً للتفكه - لماذا تسافر الى مالطا ؟ . ويشترك الجميع فى

اجابة واحدة : « للسياحة » . . ويشترك الجميع فى التفاضى . كان يشعر بالوحدة فى الصالة المتسعة الأنيقة . التقي بأحد أصدقاء الدراسة . أمسك الصديق الجديد بطرف رباط عنقه وقلبه وسحب من داخل البطاقة ورقة مالية : « نفس المفاجأة التى أخذتنى حين دخلت مع أحمد خميس وكر التزوير ، ورأيت مختلف الأحجام والنماذج المتقنة . انها مفاجأة لا تخلو من درجة من البلاهة » (ص ٩٦٠) وعندما حذره من المساءلة هتف : « أى مساءلة يا عم ؟ هذا شغل » على مية بيضاء . ويفوز باللذات كل مقامر . . وربما للتخفف من وزر التزوير أسر اليه بتورطه فى عملية مشبوكة ليتمكن من مغافلة جهة عمله والسفر دون اذنها - ارتفعت ضحكاته وأخرج جواز سفره المزور . ولما سمع منه قصصا أخرى تغيرت نظراته الى كل الموجودين حوله « تهيأ لى أن لكل واحد منهم ما يخفيه . . » (ص ٩٧) . ثم سأل الصديق عن شهادة الخبرة . فأخبره أنه لا يعمل بالتدريس . أجابه الصديق أنه سيعامل كالخريج الجديد ، فندم على أنه لم يقابله قبل السفر . لكن الصديق طمأنه : « معى زميل هنا ، لديه شهادة خبرة زائدة ، على بياض ، يطلب فى مقابلها خمسين دولارا . . » (ص ٩٨) وسلمه الورقة وطلب منه أن يضعها فى حقيبته بحرص ، وألا يثنيها الا بعد أن يملأ بياناتها . وكانت زوجة الصديق تجلس بجانبهما ، وتبين أن أوراقها « صورة طبق الأصل » من أوراقهما .

لكن السفر الى الخارج لا يحل المشكلة . فى قصة : « موقعة » يعود المهندس صلاح وزوجه وطفله بعد خمس سنوات قضاهما فى أمريكا للدراسة . يقع فى حبال أحد مقاولى الانفتاح الذين يؤجرون الشقة الواحدة لأكثر من شخص . الرجل يحمل لقب « حاج » . فى كل مرة يزوره يراه يصلى العشاء ويظل فى صلاته ، ويتمكن من اقناعه بتأجيل تاريخ الاستلام . كانت شقته فى الدور الثانى ، فأصبحت فى الرابع ، ولديه نية للصعود به الى الخامس . والخامس فى علم الغيب . المقابلة الأخيرة أشعرته بالخطر الوشيك . كاد أن ينهار وهو يستمع الى الرجل الضليع فى الخداع . استمر الخداع لمدة ثلاث سنوات . عادة الطبيب فنصحه بالراحة التامة . وتجنب أى انفعال . وهذه « الفرشة » المرضية تاتى فى البداية ، ليكون انهياره - فى النهاية - طبيعيا : « الحقونا بالاسعاف . . الرجل فاقد النفس !! » (ص ٢٧) .

تستعين بابن خالته الذى لا يميل وزوجه لسرقته . يقترح عليهم محمد مهران . ابن الخالة . استعمال القوة : « سستكلفكم الخطة مائة وعشرين جنيها ، خمسة رجال أشداء ، للواحد منهم عشرون جنيها ، وعشرون جنيها لسائق عربة النقل » (ص ٦٥) وعليهم أن يجهزوا بعض

المنقولات • وبعد التمكن من الشقة يستدعون الشرطة لتثبت في محضر رسمي كل ما يريدون اثباته ، وذلك « يتطلب اضافة ورقة بعشرين الى الحساب ؟ » • ووافق صلاح على الاقتراح رغم عدم رضاه في قرارة نفسه • عن هذا الأسلوب • ونعرف نحن السبب ، فقد قضى زهرة شبابه في بلاد الحضارة ، وتدرّب على اتباع النظام ومراعاة القانون • والمؤلف الخبير بفنه يشير الى ذلك في مفتتح القصة لا بالحديث المباشر وإنما بالحكاية الجانبية • فقد طلب منه ابن خالته أن يركب معه بجوار السائق ، فاعترض لأن ركوب اثنين بجوار السائق مخالفة • فيرد عليه ابن خالته : « أي مخالفة ؟ يا عم ، قل يا باسط » (ص ٦١) وهذه اللامبالاة تذكرنا بموقف مشابه بقصة : « عملية تزوير » فعندما حذر الراوى صديقه من المساءلة هتف : « أية مساءلة يا عم ؟ » • لكن يبدو أن المهندس صلاح اقتنع بانتقاله الى بيئة أخرى لم يكن يعرفها ، و « زمن ابن كلب » • من يقدر على شيء يفعله » (ص ٦٢) وتنتهي القصة بانتصار رجال « الحاج » على ابن الخالة ، وتهوى صلاح « ساقطا » تحت قدمي الحاج • ولا تخفى دلالة هذه النهاية • ففي هذا الزمن ينتصر الشر على الخير • وفي هذه الغابة يسحق القوى بماله الضعيف بحاجته وعوزه •

وهذا الشخص المتوحد في جميع القصص السابقة ، المطحون بالأزمة الاقتصادية ، الباحث — أساسا — عن مسكن ، الرافض — رغم اختناقه — التطبيع مع اسرائيل ، خاض تجربة مريرة بعد انتقاله من « مالطا » الى « ليبيا » سبق أن تعرضنا لها في مقال سابق (٤) •

الهوامش :

- (١) عملية تزوير ، العدد ٢٣ من سلسلة ، أصوات أدبية عام ١٩٩٣ - إضافة الى رواية : « وسام » سوف نستعين من قصص هذه المجموعة بقصتي : « موقعة » و « عملية تزوير » .
- (٢) مجلة : الثقافة الجديدة ، العدد ٥٧ الصادر في يونيو ١٩٩٣ ، ونشرت أيضا بمجلة : « أدب ونقد » العدد ٩٥ الصادر في يوليو ١٩٩٣ .
- (٣) الأشرة الرمائية العدد ٢٨ من كتاب المواهب ، عام ١٩٨٦ - إضافة الى : « اختلاف » سوف نستعين من قصص هذه المجموعة بقصة : « صورة من قريب لوجه حبيبتى » .
- (٤) يراجع مقالنا : القصة المصرية في بلادنا النفط ، الثقافة الجديدة العدد ٥٣ الصادر في فبراير ١٩٩٣ .

مطلات على الداخل

● كل الصور التي تلتقطها ذاكرتنا الطفلة ، تظل ملازمة لنا مدى حياتنا ٠٠ وتظل ٠ رغم طول الزمن وبعد الشقة ٠ محتفظة بقوتها الإيحائية التي تغذى خيالنا وتؤثر في سلوكنا وتحدد مسارنا وإذا كان هذا كله يتم في اللاوعي ، فاننا نعود الى طفولتنا واعين مدركين بل وأكاد أقول : مستدعين للتداعي عن عمد ، خاصة عندما يلم بنا خطب نوء بحمله أو حتى لمجرد تكدر المزاج وكأننا نتشبه بجدورنا ونستمد منها العون ٠٠ حتى ولو كان هذا العون عصارة صبر مر أو مسحوق سلوان أسيان ٠ أو كأننا نقوم بعملية من عمليات التطهير النفسى فيجلس تاريخنا أمامنا على كرسي الاعتراف عارضا قصة حياتنا بكل دقائقها الصغيرة بلا مواربة أو مدهانة حتى ولو أغضبتنا طريقته ٠٠ فأشحنه عنه بوجهنا أو رفسناه بأقدامنا غير عابئين بقدسية الاعتراف والحلم الذى يجب أن يتحلى به المعترف أمامه ٠

ويبدو أن هناك رباطا وثيقا بين الحزن والماضى والفرح والمستقبل - أرجو أن يوضحه لنا علماء النفس اذا صدق حدسنا ووجدوا فى تعاليمهم ما يؤيد ظننا - اذ أننا عندما نحزن تتداعى أمام أعيننا صور الماضى وينتخب لها وعينا منها ما يوائم لحظتنا الحاضرة ليسلط الضوء المبهر عليها ٠ وعندما نفرح نشرب الى المستقبل وتتلاحق أمامنا صور مشرقة له ٠

وقد تستعين الصور المستقبلية بارهاصات من الماضى تؤيدها وتعزز نصاعتها لكن ذلك لا يحدث - غالبا - الا عندما تنتهى لحظة الفرح النشوانة ويبدأ النأمل الهادئ السعيد فيما حدث ٠٠ هذا اذا كنا بطبيعتنا من المتفائلين ٠ وكلما ازداد تفاؤلنا ، تلاحقت صور المستقبل السعيد ، وطمست صور الماضى بأسره فى كثير من الصلف والغرور المستقبل ٠

أما ان كنا متشائمين أو مطحونين أو لم نعتد على لحظات الفرح فى خضم الأيام فاننا سرعان ما نقطع شريط الآمال ونضبع فى « الفيدو » الذى لم ينبعث له المجمع اللغوى اسما عربيا حتى الآن ، ونخرجو ألا يفعل - شريطا آخر قاتما ٠٠ وربما سوداويا ، ونحن نبتر ضحككتنا ونكتم سرورنا قائلين : اللهم اجعله خيرا ٠

والشاعر لا يكاد يفارق مضارب طفولته وقد خصص الشاعر العربي القديم لهذه الذكريات المقدمات الطللية لقصائده • ولا ينفي هذا أنه - كغيره من شعراء خلق الله - يستمد كثيرا من صوره - في غير المقدمة - من نبع الطفولة • • ذلك المصدر العظيم للأنماط العليا •

وعندما كان يشرف على الصفحات الثقافية بمجلة « الإمامة » السعودية عرف علوى طه الصافي كاتباً للمقالة الأدبية والنقدية • بيد أنه عندما انتقل للإشراف على مثيلاتها بجريدة « الجزيرة » فاجأنا برزح جديدة • فتحت عنوان « مطلات على الداخل » أخذ يكتب مجموعة من التأملات والخواطر والصور الحزينة وكأنه يؤرخ لنفسه • فهو يعلن تبرمه بالمدينة والوظيفة بوجه خاص ، ويحن حنيناً جارفاً إلى القرية متمنياً لو نقلت المدينة إليها ولم ينقل هو إلى المدينة : المدينة رمز الحداثة والقرية رمز الأصالة •

ولم يعتمد الكاتب الكتابة داخل إطار فني معين، بل ترك للفكرة اختيار إطارها المناسب وإن حرص على أسلوب الكتابة القصصية سواء في الحوار كما هو الشأن عند توفيق الحكيم في كثير من حوارياته التي لانستطيع أن نصبها في قالب القصة أو المسرحية ، أو في اللقطات السردية كما هو الشأن عند نجيب محفوظ في « المرايا » « وحكايات حارتنا » وعندما جمعت هذه الأعمال في كتاب أصبح من حقنا النظر إليها ككل لنجد أن بعضها يدخل في إطار القصة ، وأغلبها في إطار الصورة القصصية ، وآخرها في إطار التأمل أو الخاطرة التي اختار للتعبير عنها الأسلوب القصصي أيضاً وإن شملها جميعاً إحساس واحد •

وليس معنى عدم دخول بعض هذه الأعمال في الوعاء القصصي هو طردها من اللجنة فالمهم هو الوعاء المناسب للفكرة وفي الحق لقد وفق في كثير من قصصه وصوره الريفية • أما المدنية فلم نشعر مع معظمها بوهج الخلق الفني • وهذا هو سبب طرحنا لمعظمها وعدم اعترافنا بها في هذه الدراسة كذلك فإن خواطره وتأملاته قد ضللت طريقها عندما اختارت الأسلوب القصصي وخاصة تلك التأملات القصيرة جداً • وهي قليلة لحسن الحظ • إذ أنها تنحصر - في نظرنا - في أربعة أعمال هي : الحب والجاتوه • • الوفاق البشري • • السمكة • • والانسان • • والكهرباء والفانوس •

وفي القطعة الأخيرة ينبئنا بأن التيار الكهربائي قد انقطع عن الحي مرتين • وقد لمن التلميذ الكهرباء ومخترعها وأشعل فانوس جدته • ثم يضع علامتى استعجاب بعد عبارة : « ويشرع في حل التمارين !! » •

ومن حقنا أن نضع نحن أيضا مجموعة لأبأس بها من علامات التعجب والاستفهام ونحن نتساءل : « وماذا في هذا ؟ » ليست بطولية أن يتصرف تلميذ مجسد هذا التصرف . فنحن جميعا نضئ الشموع والقوائيس عندما ينقطع التيار الكهربائي . وقد نقوم ببعض الأعمال المهمة على أضوائها دون أن يستحق هذا التصرف مجرد سرده على أسمع الأصدقاء في الصباح الا من باب الشكوى من شركات الكهرباء . فان كان هذا هو المقصود فان صدر « المقال » أكثر رحابة من التصوير القصصى اما اذا كان يريد شيئا آخر مثل العودة الى الاهتداء بنور الماضى فانه لم يستطع ايصاله الينا . وما نحسب أن الترف قد بلغ به مداه حتى رأى فى ذلك التصرف أمرا يدعو الى العجب .

وهذا العيب يسرى فى أوصال بعض قصصه وصوره . ألا وهو خلوها من عنصر « الدهشة » فنراه يصور أمورا عادية لا تثير فىنا أى انفعال وخاصة فى أعماله المدنية والانفعال هو الذى يزيد وعينا بالحياة وبه يحتل العمل الفنى مكانا مرموقا . وبدونه يصاب بالفتور فينسى سريعا . وكما خلقت الصورة فى دهشة ، تلقيناها فى دهشة تماما كما حدث معنا ونحن نشاطره دهشته تجاه الرؤية الجديدة للحكاية الشعبية القديمة كما توصلها لنا قصة : « ولد أم بنت » .

وفى المجموعة بعض الأقاصيص التى تحلق بجناحين شفافين فى سماء الشعر ومن ثم فقد أحقناهما - عن جدارة - بما نسميه « القصة القصيدة » وخاصة : الجرح الكبير « وقوس عنتر » فهما مثقلتان - رغم وضوحهما - بالرموز الثرية كما تغلفهما سحابة حزن عميق تحكى قصة ضياع الأرض والتاريخ . وماذا يبقى للإنسان بعد فقدته الأرض والتاريخ !! انهما قصتان قصيرتان جدا ومن ثم فبالامكان استضافة أولاهما . وليسمح لنا المؤلف بتجزئة فقارها وفق احساسنا بها أثناء القراءة :

كان لابد أن يرحل !!

ثمة أمر سوف يحدث له فى القرية !!

ترك كل شيء .

ترك القرية

وفىها كوخ صغير لامرأة تنتظر الموت وقطعة قماش بيضاء .

أودعها لدى احدى الأسر ،

هى كفن هذه المرأة .

كان ذلك كل ما يملك !!

المرأة كانت أخته ..

بل كانت تاريخه الباقي في القرية !!

ويغيب في أفق الرحيل

ويضيع التاريخ الباقي في زحمة السنين !!

ويبقى الجرح الكبير جنوبيا !!

والرؤية الشعرية في هذه القصة تعتمد على الشعور الفياض النابع من الايمان بالقضية هذا الشعور الذي حملته على التعبير المكثف دون دخول في تفاصيل تختلف من شخص الى آخر ومن وطن الى آخر وان كان بالامكان الاستغناء عن الجملة الثانية : ثمة أمر سوف يحدث له في القرية !! فالهم هو حتمية الرحيل التي رسيختها لفظة : « لا بد » مع أول جملة . وهذه « الحتمية » هي التي غفرت له تركه لأخته على فراش الموت . فرحيله لم يكن نتيجة اختيار وانما اجبار .. قهر ، ذلك القهر الذي يدفع الناس الى ترك ديارهم وذويهم . قهر مر . والأكثر مرارة هو ترك هؤلاء الذين يعيشون من أجله ويعيش من أجلهم ويجسد لهم الكاتب هنا في « صلة الرحم » والأمر .. أن تكون صلة الرحم هذه أو غيرها من الصلات الوثيقة العرى سواء تمثلت في صورة أم أو أخت أو زوجة أو طفل رضيع على صدر زوجة أو أم أو أخت بحاجة الى العون .. الى الجدار الذي تسند عليه ظهرها في ساعة العسرة .. لكن الجدار يتزحزح عن مكانه ويفر هاربا .

وقد يكون هذا الرحيل برضا صاحب الصلة أو صاحبته . لكنه - رضا يحمل تضحية صعبة رضا من يضحي من أجل غيره . أو من يضحي لأنه لا يجد مفرًا من التضحية . أو من يضحي لأن دوره في الحياة هو التضحية . ويظل يضحي ويذوق آلام التضحية وآمالها حتى اللحظة الأخيرة .. تلك اللحظة التي يتحول فيها المضحي أو المضحية الى ضحية .

وهنا .. يضاف عبء جديد على كاهل الراحل . العبء الأول هو حتمية أو ضرورة الرحيل . والعبء الثاني هو ترك هذا الذي يعيش من أجله تركا يحمل التضحية به أحيانا في أحلك ظروف حياته . والعبء الثالث هو تحمل تضحية غيره من أجله . ويظل يحمل أعباء الضرورة وتضحيته بغيره وتضحية غيره من أجله ، سائحا بحماه في بلاد الله بحثا عن الخلاص ..

وماذا يفعل لكي يخلص؟! .. وقد تعلم المضحية منذ البداية أنها ضحية وأن الراحل ضحية وأن ثمار الرحلة – لكلا الجانبين – هي الضباع في الأرض بلا هوية .. الأرض الحبيبة والأرض الغريبة .

في « الجرح الكبير » ضاع تاريخه الفردي برحيله وموت أخته . وفي « قوس عنتر » يضيع التاريخ الجماعي .. تاريخ القرية كلها و « قوس عنتر » في اللهجة الجيزانية هو « قوس قزح » فبده بالعنوان اذن .. نواجه بالرمز التاريخي البطولي المتمثل في اسم «عنتر» و «قوس» الذي دوخ به الآفاق وان انكسر القوس في النهاية بموت بطل القصة فبطل القصة الذي جرفته السيول يلقب بـ « قوس عنتر » وكان الأطفال يصيحون حينما يرونه : « قوس عنتر حساد أمطر » أي حساد المطر والارتباط بين « قوس عنتر » و « الموت بالسيول » ارتباط وثيق وان كان « قوس عنتر » تظهر بعد هطول المطر ، فقد أغرقه الكاتب – في هذا العمل – بالمطر وعزأونا أن قوس قزح يعود للظهور من جديد . قد تتأخر عودته لكنه يظهر .. لا محالة ظاهر : « رفع وجهه المتجعد الى السماء .. وهو يتكى على مسحاته كل أحداث القرية مرسومة على مساحة وجهه المتعب .. سيعون عاما .. وعشرات الأحداث عاصرها .. أحداث الخصب .. والقحط .. جانب كبير من تاريخ القرية تحتفظ به ذاكرته القوية .. في الصباح وجدوا جثته ملقاة على ضفة الوادي الذي سال البارحة !! »

وتتعدد نماذج الرحيل عنده وتلفها قضية « البحث عن عمل » وهو عنوان احدى قصصه – وفي قصة : غرباء يطالعنا وجه آخر من وجوه هذه الجماعات « المغمورة » فهو لا يحدثنا هذه المرة عن الريف والفلاحين وانما عن البحر والصيادين : « جيزان .. المدينة كمروس تغسل شعرها الأسود على حواف البحر » – ليته تخلي عن أداة التشبيه – وصيد السمك تبعه أكثر من راحته كما تقول الأم . والغوص وراء اللؤلؤ يربح أو كما يقول الفتى : « البحر لا يرحم .. في بطنه قلوب عاشقة ماتت طرية » .. ويقرر الفتى الرحيل الى « مصوع » للتجارة .. وهكذا ينتقل من قارة الى قارة وراء رزقه . وتظل فتاته في انتظاره : لم أتمكن من وداعه .. رحل وعيناي ترقبان شراع السنوبوك المسافر الذي لا أعرف متى سيعود !! والسنوبوك هو المركب الشراعية الصغيرة .

ويختتم الكاتب قصة « غرباء » بقوله : « غرباء أبدا نحن في هذه الدنيا . وتلك آهة مكتومة كان يتعين أن تظل مكتومة لكنه اعتاد أن يزودنا بالمحصلة النهائية للعمل في جملة قصيرة تتفق مع العنوان في بعض أعماله . مثل قصة : « التعب يسهر في عشه » والبطل هنا يقرر أن يرحل الى المدينة لأن الموسم لا يبشر بخير . لكن المطر يسقط فجأة في الليل ، فيحمل مسحاته رغم معارضة زوجته . فليس للمساقاه الاه . وكما يحدث في قصة « قوس عنتر » تماما يجرفه السيل . ولا يكتفى الكاتب بهذه الخاتمة وانما يعلق عليها بقوله : وفي الليلة التالية قامت القرية . وبقي التعب سهران في عشه !! وكذلك في صورته : « محموم » الذي يسمع بطلها جرس الباب أكثر من مرة ويتحامل على نفسه لفتحه فلا يجد أحدا . وليس للعنوان القصصى أن يفصح الافصاح كله عن المضمون . وبعد ذلك أمرا مقبولا - في نظرنا - بالنسبة للصورة الأدبية شريطة أن يلتحم عنوان الصورة بالنسيج التحام عنوان القصة به حتى يصبح جزءا لا يتجزأ منه . ومن ثم فلم نجد ما يدعو الى أن يختتم هذه الصورة بقوله : « قام في الصباح مجهدا ، أدرك أنه كان محموما » فقد فهمنا ذلك من العنوان .



هاهو علوى الصافى يعود الى قريته . تلك القرية الجنوبية النائية من قرى « جيزان » أو « جازان » أو - كما كانت تسمى في الماضي - المخلاف السليمانى - يعود اليها مثقلا بهموم المدينة لتصبح عودته لها نوعا من الشكوى أو التطهير النفسى يعود الى « عود أمرازقى » و « امعريش » و « امذهب » و « امرهى » و « امركن » و « امعشه » و « امهجان » و « امسجف » و « امغبش » .

واذا اعتبرت هذه الكلمات بمنابة الطلاسم أو الألغاز فان مفتاحها فى يدك . اذ أن أهل جيزان يقلبون « لام » أداة التعريف « ميم » وهكذا تصبح هذه الكلمات : « عود الرازقى ، والعريش ، والمذهب ، والراهى ، والمركن ، والعشة ، والمهجان ، والسجف ، والغبش » .

لازالت ، ولاشك - بعض الكلمات تستعصى على فهمنا حتى بعد أن أعدناها الى نصابها الفصيح . لكن ماذا نفعل للحنين ؟ ذلك الذى يجعل الكاتب يتذكر كل شيء وخاصة الكلمة الخارجة من الأفواه باللهجة المحلية . حتى لو عرف أننا لن نفهمها واحتاج الى الشرح على المتن ليعيننا على استيعابها . انها ذات عنوبة خاصة عنده . وسوف تكون ذات عنوبة

خاصة عندك اذا تذوقتها في سياقها الحي . سوف تشعر أنه كان يجب أن يبثها في عمله ليمنحه نكهته الخاصة رغم أنه يكتب حوار به الفصحى :

— أين أنت يا مريم ؟

— فى أمعريش يمه . جالسة أطحن .

— هل انتهيت ؟

— اننى أعتق ، على فكرة الشتاية صغيرة .

— لا بأس . . . سأسبقك الى أمذهب للصرب . . . اذا انتهيت ضعى أمرهى فى أمركن . . . وعلقه على ربيع أمعشه . . . لاتنسى أن تنظفى أمهجان .
— حاضر . . . يمه .

ويرتفع صوت مريم تغنى « الطارق » الا لا . . . لا لا . . . لا . . .

سوف يستغل علينا فهم بعض الكلمات لامحالة . لكننا سوف نشعر بالجو الذى أراد الكاتب تصويره من خلال الكلمات المحلية والحوار الذى يطرق أسماعنا فى كل قرى خلق الله . فهو جو ريفنا . . . ريف الانسان مهما اختلف المكان وبعد الزمان . ها هي الفلاحة الفرعونية الفينيقية البابلية الآشورية الكنعانية الحميرية السريانية السبئية العربية . . . الفلاحة التى خرجت من رحمها أمهاتنا ، وخرجنا نحن من أرحام أمهاتنا ، لنستنشق عبير الأرض . . . ونموت فى الأرض .

وهاهى ابنتها الصغيرة . . . البنت التى هى بنتنا وأختنا ومحبوبتنا وحفيدتنا وجدتنا عندما كانت مازالت حفيدة صغيرة .

نفس جو العمل الحقل . . .

ونفس جو العمل البيتي . . .

الأم تسعى لمساعدة زوجها فى الحقل . . . « تنصد » أى « تحش » أعواد الذرة بالمحش أو الشقرف أو « المنشار » كما اختار علوى للتفسير بالهامش و « تصرب » أى تفرك حباتها عن كيزانها وتوصى ابنتها بالحقاق بها بعد تدبير شئون البيت .

وفى انتماء حقيقى لا يشوبه ضيق أو يعتريه تهرم ولا ملل من سماع الارشادات التى تداعب أذنيها صباح مساء تنهمك الفتاة فى عملها وهى تغنى .

وكما لم تمل الفتاة من سماع تلك الارشادات لم يشأ الكاتب أن يطرحها حتى يفعم أنفه بعبيرها وموحياته • انها بصمات أهلنا الصوتية على جبين الطين وعمر السنين : « الرازقي » نوع من العنب و « العريش » كوخ يبنى بالقش ويطن بالطين و « المذهب » للحقل - وهو الذى يذهب اليه - والرهى الطحين ، و « المكن » اناء من الفخار مخروطى الشكل يوضع فيه الطحين •• ويقول الكاتب ان « العشة » فى جيزان لها بابان عادة تقع بينهما مسافة تسمى « ربع امعشه » أى ربع العشة يعلق فيها الأهل حاجياتهم ويضعون صندوق السبسم لحفظ الملابس والأشياء الثمينة و « المهجان » حصير مصنوع من الخوص يوضع تحت المطحنة حتى لا يتاثر الطحين على الأرض و « المسجف » السور ، و « التعتيق » مرحلة من مراحل طحن الذرة و « الشستاية » عيش مخمر لتخمير الطحين ، و « الطارق » فن من فنون الغناء •

ويبدو أن أهل جيزان الذين يقلون لام أداة التعريف ميمًا مولعون كذلك بالمصدر الميمى مثل أشقائهم فى اليمن • ففضلا عما ذكرنا نجد فى المجموعة : « المصنف » وهو الأزار ويقول علوى إنه يكون من الحرب غالبا و « المطلع » يعنى مدخل المدينة و « المجدع » بمعنى الأفق فيما اعتقد •

• والكاتب لا ينسى غناء الفلاحات • وها هى الفتاة فى قصة « عود امرأزقي » تغنى أثناء عملها :

قتلت فى « القمحة » وفى « البرك » صرمت ومن « محاييل » حماونى على جمال •

وفى نهاية القصة تغنى :

طلعت عود امرأزقي وانسر بى

وفى قصة « الربيع •• والخريف » نسمع أغنية من أغاني الرفاف :

قمرى شل بنتنا

قمرى شلها وراح

كما يستضيف بعض الأمثال الشعبية •• ففي قصة « زوجتى العجرية » نجد : ما للحب المسوس الا الكيال الأعور ، وفى قصة : « الأرض » اذا برق من المجدع شل ثيرتك وأقدع •• ويقول فى الهامش ان أهل جيزان يقولونه « اذا لمع البرق فى احدى الجهات • وما هكذا تفسر الأمثال : اذا لمع البرق فى الأفق فعليتنا ان نحمل عصائنا ونرحل ،

خشية المطر وما قد يجره وراءه من سيول في الوادى • اذ أن واضح المثل يكون ذا وعى حدسى عادة • وما يهمه من المثل ليس التشبيه أو المقارنة وانما الجو الكنانى ذو الغاية المتخفية للمعانى الظاهرة ومن ثم نستطيع أن نسحب أثر هذا المثل على كل ما نستشف من ارماساته أفضلية الرحيل •

والمجموعة على صغر حجمها تطلعنا على العديد من مظاهر القرية وعاداتها وآلامها •

فهو لا ينسى وباء « الجدرى » الذى كان يلهم بالجزيرة العربية كاللعنة - بين الفينة والفينة - فيفتك بأهلها •• ويذكر الكاتب أن هذا الوباء قد قضى على نصف سكان قرية قصة : زوجتى العجرية •

أما السيل فهو نعمة ونقمة •• فالفرح بهطول المطر يمتزج به دائما الخوف من امتلاء الوادى بمياهه وما يصحبه من أخطار • وهما هو الزوج ينهى حوارهم مع زوجته بقصة : « الأرض » بقوله : « لنعد إلى القرية •• يامرهم •• » اذا برق من المجدع شل تيرتك واقدع ••

وفى كل من قصتى : « التعب يسهر فى عشه » و « قوس عنتر » يجرف السيل واحدا من رجال القرية •

ويستقى الكاتب قصتيه : « ولد أم بنت » و « زوجتى العجرية » من معين الحكايات الشعبية لكنه لم يكن موفقا مع الثانية • اذ جاءت مجرد سرد للنادرة القديمة بأسلوب النوادر • وفى الأولى يخشى الرجل المنتظر أمام غرفة الولادة أن يكون المولود بنتا أخرى • فقد أصبحت تلاحقه وصمة أبى البنات • ثم يخبره الطبيب بعد لحظات متتالية من التوتر بأنه قد أنجب « قردا » وتلك ولاريب احدى الحكايات التى يبتدعها الخيصال الشعبى للتسلية بقضاء الله لكن الكاتب صاغها صياغة جديدة فى مشاهد درامية متطورة وان لم يستطع أن ينهيها النهاية المرضية للقارئ المعاصر فتعلل بالحلم وكان الحلم - هذه المرة - خلاصا لنا نحن أيضا من كابوس نريد أن ينزاح عن صدورنا فحمدنا الله على أن البطل كان يحلم •

والحلم هو أحد وسائله التعبيرية فاننا نجده أيضا فى صورتيه : « محموم » و « زوجة » سواء أكان حلما حقيقيا أم هذيان حمى • ونراه فى احدى تأملاته التى ضمها الى هذا الكتاب بعنوان : « هذيان » يناقش مقولة لأحد الروائيين مفادها أن الحياة رواية تبدأ بالنعاس •• وتنتهى بالصحو •

واذا عدنا الى قصة : « عود امرأزقى » من جديد فسوف نجد انها تتألف - كغالبية أعماله - من مشهد واحد *

وعندما تخلو خشبة المسرح من الأم بذهابها الى الحقل يدخل الحبيب ويدور بين الفتاة والفتى حوار دافئ تتخلله شعارات زاعقة تبين أسالة أهل القرى وبساطتهم ووفائهم للأرض على لسان الفتاة .. وحتى لو تفاضينا عن زعيقها فسوف ينوء بحملها ذهن هذه الفتاة البدوية * وعندما يسألها الفتى عما اذا كانت ما زالت تذكره يكون جوابها : نحن أهل القرية أوفياء لانسى الناس .. واذا ما سألها عن حالها قالت : كما ترى .. نحرث ونذرى ونندل وننصد ونصرب ونطحن ونحلب .. ونغنى .. تماما كما تركتنا .. الأرض حياتنا حتى لو قست علينا * كأنها تخاطب سائحا أجنبيا أو تصف « عيشة الفلاح » فى كتاب « القراءة الرشيدة » أو بعد سماع أغنية عبد الوهاب المشهورة وحينما يحثها على الرحيل الى الرياض حيث السيارات والشقق المضاءة بالكهرباء تنقلب فجأة الى مشرفة من وزارة الشئون الاجتماعية : لماذا لاتنقل السيارة والشقة والكهرباء الى قريتنا لماذا لا يكون هذا للقرية كلها ولماذا لاتأتى المدنية الى القرية وهذه بطبيعة الحال تعبيرات الكاتب لا الفتاة فالكاتب فى هذا الحوار يظهر بوضوح على حساب الفتاة البدوية المسكينة *

وقد تقرأ مثل هذه التغيرات فى عمل آخر كقصة « الأرض » فتجدها موائمة لمقتضى الحال * الأب هنا يبشر الأم مع موسم يبشر بالخير ، بأن فى نيته ارسال الابن للدراسة بالمدينة لكنها لاتستريح لهذه البنية وتعلم فى البداية بأنه لن يتعلم فى المدرسة كيف يحرق ويسوس ثيران المحراث وعندما يخبرها بأن فى المدينة مدارس زراعية تقول : لماذا لاتكون هذه المدارس فى القرية ؟ .. وهذا تساؤل معقول من أم يضنيها الفراق .. ثم انه يحمل - فى نفس الوقت - الدعوة الاصلاحية التى يريدتها الكاتب دون ضجيج *

لغة الأتى آى

كتبت هذه المجموعة فى فترات زمنية متباعدة - تبدأ عام ١٩٥٧ وتنتهى عام ١٩٦٥ - ومع ذلك فهى لا تعبر التعبير الكافى عن تطور المؤلف على مدى ثمانى سنوات . قصة « الورقة بعشرة » من القصص ذات الفكرة المسبقة التى يكسوها أحداثا ويخلق لها شخصيات ، ولهذا فقد كتبت بطريقة ميكانيكية تركييبية . وفكرة القصة أن أمورا صغيرة ، كورقة من فئة العشرة جنيهات ، هدية فى عيد ميلاد أو زواج ، تستطيع أن تجلب السعادة الزوجية ، وعموما . . السعادة فى كافة مجالات العلاقات الانسانية ، وقد عودنا يوسف ادريس أن يبدأ من الجزئيات ليصل الى الكلليات ، أن يبدأ من الزوايا العادية . . بل المهمة ، ليصل الى الهدف . . أو المعنى الانسانى الكبير . غير أنه فى هذه القصة قدم الفكرة أولا ، ثم حاول أن يجد لها التطبيق والتبرير ، فلم يستطع اقناعنا ، ولم نفعل بها رغم شحنها بالانفعالات التى بدت مفتعلة غير مقنعة ، وقد يكون المؤلف على دراية بهذا كله - وهو مما لا يخفى عليه - فتأخر فى ضمها الى احدى مجموعاته حتى الآن . والقصة - للانصاف - لا تعبر عن يوسف عام ١٩٥٧ . وله قبل هذا العام أرخص ليالى ، وجمهورية فرحات ، والبطل .

واذا كانت « الورقة بعشرة » لا تصل الى مستوى يوسف ادريس ، الى الحد الذى نرى معه نزعا من سياق تطوره ، فان قصة « اللعبة » التى نشرت لأول مرة فى أبريل ١٩٦٥ (مجلة الكاتب) تمثل قمة تطوره الفنى ، بحيث نستطيع أن نسجل بها تاريخا جديدا للفنان فهى محاولة لمعالجة القصة بطريقة رمزية ذات نزعة تجريدية . فبدت وكأنما الفنان وببراعة فائقة ، يرسم لوحة للحياة ، أو خريطة للعالم كله ، بوضع نقاط وخطوط ودوائر . . خريطة للعالم تبدو فيها نقطة حائرة تبحث عن هدف لا تعيه بوضوح ، بين نقاط ويقع أخرى لايهمها سعى هذه النقطة أو لهدفها ، كل نقطة متوقفة على نفسها تعيش عالمها الخاص . هذه النقطة أو البقعة هى الانسان . . الانسان بين الناس وفى العالم . . الانسان الذى ما أن يعرف هدفه ، وان « لم يستطع من موقفه أن يتبينه » ص ١٠٦ حتى تعترضه الضخور عن عمد أو غير عمد . وأهم هذه الضخور . . أهم المعوقات هى الآخرون ، الذين يسعون ويدافع من مصالحهم الى شغله عن مصلحته ، حتى ولو تلقوا فى سبيل ذلك الضربات واللطمات وهنا يرد.

التناقض الحياتي الذي يجبرنا الى اللامعنى ، الى العيث • وهى افكار
أو فلسفات غريبة على كاتب اشتراكي ، ولكن يوسف ادريس - فى هذه
المرحلة - يتعدى نطاق المذاهب والنظم ، ويرقى فوقها لينظر الى الحياة من
خلاله هو ، لا من خلال مذهب أو نظام معين • وهنا يحاول أن يعطينا
صورة مجردة للحياة قبل أن تغطيها المظاهر الكاذبة •• يقدم النخاع سافرا
قبل أن يغوص فى جوف العظام •• النخاع والعظام قبل أن تكتسى باللحم •
ولا يستعمل غير لونين •• أسود وأبيض •• و « اللون الغالب فيه هو
الأسود » ، والجو فى جملته يوحى بالقسم والنموض والضيق والحيرة
والتوتر •

ويتابع يوسف سيرته الجديدة فى قصة « الأورطى » (مايو ١٩٦٥)
•• نفس الخريطة ، ونفس النقطة القلقة الحائرة الباحثة عن هدف مع
تركيز على بعض البقع ، ونحن هنا لسنا فى حيلة يدخلها قادم جديد ،
نحن هنا فى الشارع وانكل يجرى « المهم ليس أنه كان جريا ، المهم أنه كان
فى أكثر من اتجاه ، يكاد يكون فى كل اتجاه •• » •

فهل جاء هذا الاتجاه بلا مقدمات ؟ • يظن البعض أنها طفرة ليس لها
ما يسبقها • ومع بعض التعمق لرحلة المؤلف تتكشف بذور هذا السبب
النامي •• بذور الشكل ، وبذور المضمون • فاللاحظ - من حيث المضمون -
أن المؤلف كان فى حالة شجار دائم مع طباع الانسان الانسانية ••
مع « الأنا للزجة » - على حده تعبير له - وفى اطار هذه المجموعة ، وفى
قصة « فوق حدود العقل » يزعج الأخ « العسكرى » - مستغلا سلطته -
بأخيه الفلاح فى مستشفى الأمراض العقلية طمعا فى ثلاثة قراريط أرض •
وفى « الزوار » يتخلص الأخ من أخته المريضة بالقائها فى أحد المستشفيات
ولا يذكرها بمجرد زيارة • وفى « لأن القيامة لا تقوم » تلقى الأم بأولادها
تحت السرير ، لتتمرغ فى حضان عشيقها فوقه ، ويسقط أحد أنواع الملة
على ساق ابنتها فتصرخ ولا تقطع الأم نشوتها مستجيبة لصراخها •
وفى « صاحب مصر » نقترّب من المأساة التى بلورها فى اطاره الجديد
« كما تستدل على الأسد من رائحة بوله المنكر ، تبدأ رائحة نظام الانسان
الفاسد تفوح •• تسمع الصوت وتشم الرائحة ، الخناقة • تحسبها
كلابا على جثة ، ولكن الرائحة والخناقة أكثر بشاعة •• لابد أنهم بشر
على لقمة •• » ص ١٥٣ •

نجد بذرة من بذور الشكل الجديد فى هذه القصة أيضا (يناير
١٩٦٥) متمثلة فى الشخصية الغامضة التى تظهر للبطل وحده ، وتحاول
طرده من كل مكان يستقر فيه • وهنا نشم رائحة نجيب محفوظ الولوج

الآن بالشخصيات والحوادث الغامضة التي لا يتكشف مدلولها الفلسفى قبل مشاركة العمل على الانتهاء مثل « زعبلاوى » ، « ضد مجهول » ، « حلم نصف الليل » - وإذا كان زعبلاوى هو الأمل ، والقاتل فى القصة الثانية هو المثل ، والثالث الجشع - فى « صاحب مصر » - وإن لم تكن فى مجال تفسيرها - صراع بين السماحة والعناد - والذى قاد يوسف الى الغموض والاغراب ، ليس الغموض والاغراب فى ذاتهما ، وإنما الواقع والصدق فى تصوير الواقع يحدث أحداثا غريبة شاذة ، ولكنها تقع كل يوم ، وفى انتاج فناننا الطليعى أمثلة عديدة لذلك ، ليس أغربها الاخ الذى يضحي بأخيه من أجل قطعة أرض - وقد يتطلب الصدق شيئا من الغرابة كعنوان « لغة الآى آى » ، فقد كان بمقدور المؤلف أن يسميها لغة الآلام أو لغة الأعماق ، لكن هذين العنوانين ثوبان فضفاضان ، قد لا يؤديان الى المعنى المحدد الذى يقصده ، فضحي بهما رغم اتسامهما بالوضوح ، وآثر الغرابة فى العنوان طالما أنها تؤدى الى المعنى الأكثر تحديدا وصدقا .

الواقعية اذن هى التى قادته الى الرمز ولا نقصد بالرمز هنا تلك الرموز الثرية التى تزخر بها قصصه الواقعية كقصة « معاهدة سينا » فهى قصة واقعية ولكنها فى نفس الوقت تحمل رموزا ذكية - إنما نقصد - فى هذا المجال - القصة الرمزية - وأكثر قصصه اغراقا فى الرمزية الى حد الغموض ، « قصة ذى الصوت النحيل » (ديسمبر ١٩٦٢) - التى نعدّها المقدمة المباشرة لاتجاهه الجديد ، وما كل ما ذكرنا عن الاغراب والغموض الا الارهاصات الأولى لهذه القصة التى لم يكررها المؤلف حتى فى « صاحب مصر » ، ففى « صاحب مصر » لا توجد غير شخصية واحدة غامضة ، فلم ترق الواقعية فيها كلية .

من « قصة ذى الصوت النحيل » اذن يتطور الاتجاه الجديد فى « اللعبة » ، و « الأورطى » - ولا يكتفى فيهما بالرمز ، بل ينزع الى التجريد فى أصالة وإذا كانت هذه المجموعة لا تعبر عن تطور الفنان على مدى ثماني سنوات ، فانها تسجل مرحلة جديدة تبدأ « بقصة ذى الصوت النحيل » (١٩٦٢) وتكتمل فى « اللعبة » و « الأورطى » (١٩٦٥) .

النداهة ومسحوق الهمس

عندما نتحدث عن أدب الحرب ، تبدأ من جوانب تبدو بعيدة عن الموضوع ، على رغم أنها من صميمه ، فاللحظة التاريخية لا تتجزأ ، حينما داهمتنا الهزيمة المنكرة ، وسرنا في الطرقات منحولين منكسي الرؤوس لذنوب لم نقترفه ، صاح صوت العقل فينا : لماذا الذهول والفساد ينخر في عظام كل المؤسسات ؟ ان النظرة الكلية مفيدة للغاية . فهي المصباح الذي يلقي الضوء على تفاصيل ودقائق الجزئيات .

يبدو أن هذا كان هدف نجيب محفوظ من مجموعته « تحت المظلة » التي كتبها في الفترة ما بين تشرين الأول (أكتوبر) وكانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٧ . وكان هدف يوسف ادريس عندما كتب « مسحوق الهمس » و « النداهة » ونشرهما في مجلة « روزاليوسف » في شتاء ١٩٦٨ . انهما لم يتعرضا للهزيمة مباشرة ، لكن ما كتبا كان يصور الشعور بالخزي والعار والهزيمة . وقد ثرنا عليهما بعض الوقت . واتهمناهما بالتحرز والحيلة ، ونحن نريد كتابا مسئولين يضحون بأرواحهم من أجل الكلمة الشجاعة الجريئة ، هكذا علمنا سقراط وعلمنا الفقهاء ابن تيمية ، وعلمنا طه حسين عندما كتب « في الشعر الجاهلي » حاولنا ان نقوم نحن بدورهم ، لكننا لم نتمكن من الوصول الى وسائل النشر ، فهاجرنا بأقلامنا . لم تكن نريد ان نبني أهراما خالدة ننتظر السنين الطوال حتى يتم تسييدها ، وانما يكفيننا في اللحظة الآتية أن نفضح الجرم ، ونجرم الفضيحة . فالذبيحة كانت وما زالت تنتفض ، والذبيحة كانت شعبا بأسره .

يبدو انهما كانا يكتبان عن الحرب دون أن يتعرضا للحرب ، عن الانسحاب الرهيب دون أن يذكرنا كلمة واحدة عن الانسحاب ، عن الهزيمة المنكرة بمقدمات الهزيمة المنكرة وصورها التي لا تحصى ، كتب يوسف ادريس « مسحوق الهمس » على رغم انه - وان شرف السجن - لم يشرف الزنزانة التي يفصلها عن غنابر النساء حائط أسمنتي . كتبها نقلا عن تجارب المساجين الآخرين المشهورة ، والتي يتدخل الخيال في نسيجها ، عن وعي ومن دون وعي . وقد أشار ادريس الى حكاية من هذه الحكايات حينما قال على لسان راوي القصة : « اني في الزنزانة التي يتقاتل المساجين

عليها ويقدمون الرشاوى « لشاويشية » الأدوار كي يمنحهم اياها ، فى الزنزانة الشهيرة التى لايزال السجن يتناقل ، جيلا بعد جيل ، قصة الواقعة التى جرت فيها ، يوم ان احتلها أحد « اللومانية » الذى قضى عشر سنوات « كذا » فى « الليمان » وكان لايزال باقيا للافراج عنه سنوات عشر « كذا » أخرى ، وكان مارا على السجن فى « ترحيلة » واكتشفوا فى الصباح انه استطاع بجبروته والاستعانة « بمطواته » التى مهما فتشته لا تعثر لها على أثر ان يثقب الحائط المبنى من « الدبش » والكائن بين زنزاتته والزنزانة المجاورة فى سجن النساء ، بحيث أمكن ان يصنع « ثغرة » نفذ منها بجسده الى جاراته المسجونات الثلاث اللاتى تقبلن الحفر والثقب واللومانية من دون استغاثة ، بل يقال انه أحب حارسة الليل نفسها حين جذبت انتباهها أصوات عدم الاستغاثة .

وعلى رغم امكانية حدوث هذه الحكاية ومثيلاتها ، فانها تعد - فى نظرنا - من قبيل التصورات التى يمتزج فيها الحلم بالواقع المعاش . فهى نتاج الوحدة والأفكار الشهوانية التى طال كبتها ، تماما كالحكايات الخرافية التى تنشأ فى الغابات والصحارى والمناطق التى تحرم اختلاط الجنسين ، مثل « أشباح الغابة » فى ألمانيا ، و « النداهة » و « أم الشعور » فى مصر ، و « الدجيرة » فى الحجاز ، وهذه القصة تعد تحليلا مهما لما يحدثه عدم التواصل الانسانى من آثار فى النفوس ، وقد اختار المؤلف لابرز ذلك أهم هذه الصلات وأقواها ، وهى الصلة بين الذكر والانثى . والقصة تبدو ادانة للسجن من الناحية الاجتماعية ، والناحية السياسية بصفة خاصة ، والراوى لا يعبا بسجانيه - من هذه النواحي - فهو يجابههم بالسلاح الفتاك القادر على التهام ثعابين الحواة : « الغريب انهم لم يستطيعوا ، وأعتقد أنهم أو غيرهم لن يستطيعوا مهما اتخذوا من احتياطات وبالغوا فى قائمة المنوعات ان يخلقوا ذلك السجن الكامل الذى يحلمون به فقد استطاع الانسان دائما ان يجده حرية داخل كل قيد على الحرية ، وان يخلق داخل كل ممنوع ما هو مباح » .

لكن السجن فى هذه القصة ليس الا رمزا لكل حصار ، سواء أكان هذا الحصار ناتجا عن قهر سلطوى أو نفسى ، فان كان للقصة بعدها الاجتماعى ، فلها أيضا بعدها الفلسفى ، وهو الأعم الأشمل ، ويؤكد المؤلف على رمزية السجن ، حينما يشير الى رمزية الجدار ، فهذا الجدار قد يمثل الحجر أو الطبقة أو الجنس أو اللون : ولم يكن لى منفذ الا أن تحدث المعجزة ، فيتفق وضعى « للكسرولة » مع وضعها بحيث تلتقيان

عند نفس النقطة من الحائط فيمر الكلام مباشرة في انائها الى انائي . وكيف لي ان أعلم أنها هي الأخرى وصلت الى نفس استنتاجي وبدأت تبحث عن مكاني مثلما بدأت أبحث عن مكانها . ويا له من مشهد ذلك الذي كان مقدرا أن يراه الرائي لو أتيج له أن يشاهد كلينا في الوقت نفسه بحيث يتابع تلك اللعبة الخالدة الدائمة ربما منذ بدايات الخليقة ، ذلك البحث الدائب عن ملتقى بين اثنين أقرب ما يكونان وأبعد ما يكونان ، لا ينصاهما سوى بضعة سنتيمترات من حجر أو طبقة أو جنس أو لون .

ذاق ادريس مرارة السجن ، وعرف ماهية حياة السجن ، وكان – أولا وقبل كل شيء – على وعي تام بماهية النفس البشرية ، التي لا تقوى على الحياة من غير اتصال حميم ، تماما كما كانت الروائية الانجليزية العبقريّة – التي أشار هنري جيمس عن تجربتها مع الفتى البروتستانتي – تعرف ماهية الشباب ، وماهية البروتستانتية ، وما يعنيه كون المرء فرنسيا ، وقبل أن يصل المؤلف الى الهمس المسحوق ، يتدرج بنا درجات عدة وهو يصور حياة السجن تصويرا مؤثرا بليغا . فاذا ما وصل الى « قصاصة الجريدة الألمانية » صدقناه ، رغم كل ما بنيت عليه الواقعة من مبالغات يبرع في تقديمها كصادقة . فالتوليد والتخريج من داخل « الواقعة العابرة » التي قد لا يلتفت اليها أحد ، لا يهدف الا الى تصوير عذابات السجن التي قد تؤدي به الى الجنون : كانوا يحضرون لنا الطعمية في الصباح ملفوفة – زيادة في تعذيبنا بمنع أي متعة عنا ولو كانت قراءة الأخبار القديمة في الصحف العربية – في جرائد المانية لا أعرف من أين استطاع المتعهد الهمام أن يعثر على كل تلك الكميات منها .

وبطبيعة الحال ، نحن لا نقف طويلا أمام « قصد التعذيب » هنا ، باعتباراه حقيقة واقعة ، وإنما باعتباراه حقيقة نفسية ، خصوصا اذا كان يهرب اليه – ككل السجناء المصرية – ما لا يخطر على بال ، كما يذكر راوى القصة نفسه بعد ان سرد حكاية « اللوماني » . وذكر ان ادارة السجن اقامت بعد الحادثة حائطا سميكا من الأسمنت . وحيث ان المونة من الأسمنت لابد من استعمال أصبع من الديناميت ، أكلف أحد العساكر بشرائه . وما داموا يهربون كل شيء الى السجن حتى المخدرات ، فلماذا يستعصى الديناميت ، وأصنع لي فتحة ادخل بها الى بيت اللحم المجاور ، اللحم الشهى الحى الذى لم أذق طعمه من سنوات ؟ ، كذلك – وللغرض نفسه – لا نسعى وراء المتعهد « الهمام » لنعرف من أين حصل على هذه الكميات التي لا تتوافر – فى زمننا – الا فى أماكن محدودة تحافظ عليها ولا تبعتها ، مثل السفارة الألمانية ومعهد جوته . لكن الواقعة محتملة الحدوث أيضا ، والأكثر احتمالا للحدوث منها ما حدث للراوى معها .

والكاتب يتدرج بنا في صبر قاتل ليصل الى النتيجة المذهلة ، وهي استطاعته فك رموز بعض الكلمات في وحلته تلك المضنية ، بلا أنيس أو جليس سواها : « وكانت جرائدى اليومية هي تلك القطع المشبعة بالزيت من أوراق الصحيفة الألمانية التي لم أعرف لها أسما ، أما وقد انقطعت عنا تماما أخبار العالم الخارجى . فقد كانت أخبار الصباح بالنسبة لى ليست أحداثا أو « مانشتات » أو حروبا وثورات واكتشافات ، كانت أخبارى أن أنجح ، رغم بقع الزيت ، فى قراءة كلمة ألمانية كاملة ونطقها ، كل صباح كنت لا أترك الورقة حتى أنجح فى قراءة كلمة ، وحينئذ أضع الورقة جانبا وأتنهى بأعظم وأعظم ارتياح ، أما المتعة الكبرى ، المتعة التى لم يظفر بها انسان ، فهي تلك التى أحسها حين أنجح ، مستعينا باللاتينية التى أعرف بعضها وبالانجليزية الفرنسية والقهولة المصرية أن أعرف معنى كلمة نجحت فى قراءتها ، وأبدا لا يمكن للزمن أن ينال من فرحتى ذلك الصباح الذى نجحت فيه فى معرفة معنى كلمة « فريدان ، وخمنت أنها « الحرية » .

وعلى عادته فى التدرج المرحلى نسير معه خطوة خطوة بصحبة المسحوق ، فبعد أن استحالت امكانية « الثقب » نشأت امكانية « الدق » عند تغيير الوردية مساء . ولكنه أخذ يدق ولا مجيب ، حتى اضطر الى استعمال القسم والجردل . وفى اليوم التالى دق دقات عنيفة يائسة . ثم فقد الأمل بعد اسبوع كامل من الدق وعندما ذاق مرارة طعم القشيل حدثت المفاجأة . اذ سمع دقات تأتية عبر الحائط السميك فى ضجة « التمام » . وأعود أدق وأدق فقط كى أدق ، وبانتظام بدأ يدور ، ويرهف أذنه كى يتسمع الرد : « كانت تأتيني أصوات خافتة بعيدة كالقادمة من أعماق بحر ، وكانت أذنائى تلتقطانها وترجمانها وتنقيانها وتحولانها من دقات الى لغة . ومن لغة نتكلمها اليد الى لغة يجسمها الشعور ويدركها العقل . انها مثلنى بمفردها ، وهاتان الدقتان السريعتان المتصلتان معناهما انها قلقه هى الأخرى ، خائفة مثلنى ان يحدث ما يقطع الاتصال . تلك الدقة الوحيدة التى لم ترفع اليدين عن الحائط بعد دقتها ، انها ابتسامة اطمئنان ، ألمحها فمثلما يطمئننى قلقها ، لابد أن قلنى يطمئنها ، ما أعذب هذا ، ما أروع أن أعثر فى وسط صحراء مترامية الأطراف ، فى آخر الدنيا هنا ، حيث لا حضارة ولا انس ولا بشر ، حيث انتوى من زمن ، على انشى ، أدق لها ، فتدق لى ، وأضطرب خوفا من فقدانها فتبسم لى فى حنان واطمئنان .

ويستمر فى رصد أدق الخلجات النفسية ، وأرهف الاحاسيس والمشاعر ، حتى يقنعا بأن الراوى قد عثر على سيدة عمره . وانه كاد يموت متعة وتلذذا وهو يدق ، ويأتية الرد دقا أثويا واهنا مبجوحا .

ومن خلال الدق يرى اليد التي ترسله ، بل والشعر الخفيف الأصفر عليها
والأصابع والأظافر ، وكان لابد أن يتكلما فاستعمل « الكسرولة » وراح
يهمس « بأعلى واحد ما يستطيع » وحين حدث اللقاء كاد يصاب بخيبة
الآمل « فقد جاء الصوت وكأنه ليس نافذاً من خلال الحائط وإنما كان
الحائط أو ما هو أثقل بكثير من الحائط كان جبلاً بأكمله قد مر على
كلماته وحروفه فسحقها كما كان القطار يسبق ما نضعه فوق قضيبه من
مسامير ونحن صفار فيحيلها الى رقائق معدنية كحد المولى ، لم تكن
كلمات أو حروفاً وإنما مسحوق همس لا أستطيع تمييز جملة ، تهشمت
ودكت بحيث استحالت الى أصوات متصلة أو متقطعة ، كالآتين مرة
والصغير مرة أخرى ، كسين طويلة بطول السطر أو كمثة دال متتابعة ،
وأيضاً لا تعرف حتى نوع الصوت الآتية به فهو أحياناً غليظ كأصوات
الرجال وأحياناً دقيق ورقيق كأن مصدره عصفور كنارى ، ولابد أن صوتي
هو الآخر كان يصلها على نفس الصورة ، ولكن ، كما لم تستطع الجدران
ان تحول بين قانون الذكر والانثى وبين ان يأخذ مجراه ، فكذلك لم تقف
اللغة المهشمة والهمس المسحوق حائلاً ، بل مفروضاً ان يفصل بيننا الى
وسيلة اتصال ، فكذلك احلنا اللغة المهشمة الى اداة تفاهم ، وبالهمس
المسحوق رحنا نتحدث ، حديث المحبين الخجول المتعثر المفضى دائماً الى
الحديث عن النفس ، والاعتراف ، وكأن كل منا وجد القلب الحنون الذي
يهدمه على كلماته ويفقر أخطاه ويجد المبرر لذنبه وعثراته .

ولا شك انها تجربة مرهقة لكاتبها وقارئها . لكن يوسف ادريس
اعتاد ان يهز أعصابه وأعصابنا - من دون رحمة - بالتجارب المرهقة منذ
مجموعته الأولى ، ولن ننسى تجارب عدة فى هذه المجموعة المبكرة ، منها
« خمس ساعات » و « شغلانة » كما لا ننسى : « لغة الآي آي » وما شابهها ،
وقد راحت الفتاة تتجسس له من خلال همسها المسحوق ، ويقنعنا بالدليل
العلمى بإمكانية حدوث ذلك عن طريق الاحساس ، كما يتمكن الطب الشرعى
منه عن طريق العلم . فكما استطاع الطب الشرعى أن يعيد صنع الإنسان
بأكمله ، اذا عثروا على أصبع من أصابعه أو جزء من أعضائه ، اذ لابد
لكل اصبع من اليد التى تناسبها ، ولابد لليد من الذراع والجسد والأقدام
التي تناسبها ، وكل أنف له الأذن والعين والوجه الخاص ، فقد استطاع
من خلال همسها ان يراها كاملة ، ويقربها ويضمها ويعانقها ويصف
تضاريس جسمها وصفاً دقيقاً حتى منابت شعرها ، بل واسمها ، ويقنعنا
عن طريق المشاعر أيضاً ، كيف عرف عنها من تلقاء نفسه كل شيء . حتى
طفولتها والأغاني التى كانت « تدندن » لها جدتها بها قبل النوم « وقد
يستنكر البعض أن يحدث هذا كله دون أن نتبادل كلمة سليمة واحدة وان
استطيع ان ادرك كل هذا من خلال همس مسحوق ، ولكن فليسنال المستنكر

كل من أحب ان كان قد أخطأ مرة في تفسير هواه الحبيبة أو ان كان قد عجز ، أقل العجز عن الاطاحة بكل ما يقوله انينها مهما تشعب ما يقول ، ما حاجة المحبين الى لغة اذا كان الصوت وحده مهما كان مسحوقا من خلال جدار ، يكفي ؟ » .

وفي النهاية ، يكتشف الراوى ان كل ما حدث لم يكن غير تصورات مخروم . وان « فردوس » كانت « الفردوس المفقود » الذى يبحث عنه ، وعندما استعصى عليه فى الحقيقة هبأه له الوهم ، ومع ذلك ظل الفردوس حاضرا : « الشيء المذهل الغريب الشيء الذى لم اتوقعه أبدا ولا يمكن أن يصدقه انسان ، حتى أنا نفسى لا أكاد أصدق ، أن القصة ظلت تعترينى وظل الألم ممدودا طويلا يعكر طعم الحياة فى نفسى ، وظلت « فردوس » حياة فى خاطرى ، أكثر حياة من كل من عرفت من النساء » .

★★★

واذا كان يوسف ادريس أقام بناء هذه القصة على حكايات المحرومين فى السجون والمعتقلات . فقد استلهمت قصة : « النداهة » الحكايات الخرافية المعروفة عن « النداهة » كما يشير الى ذلك عنوانها ذاته . لكن النداهة هذه المرة ليست جنية النهر أو البحر التى تظل تغرى الشباب باتباعها الى أن تفرقهم ، ولكنها « المدينة » التى لم تعد عالما أو مدينة ، وإنما « بحر لا بر له ولا قرار » تسير هى على حافته ، ان سهت مرة وزلت قدمها فقل عليها السلام ، والخيف أنه بحر ليس هادئا أو ساكنا ، أو يأخذ منها نفس موقفها منه ، إنما هو بحر جبار ضيق تمتد منه آلاف الأيدي ، وتطل منه آلاف الابتسامات كابتسامات الجنيات والنداهات خادعة تدعوها وتسهل لها خوض الماء ، أجل كلها أيد مأكرة وابتسامات خبيثة .

والكاتب يبدأ القصة من اللحظة الحاسمة الحرجة المشحونة بكل الانفصالات لأطراف العلاقة الثلاثة وهى لحظة رؤية الزوج للزوجة مع الأفندى ، دون ان يعرف ملابسات ما حدث .

وقد ظل حتى نهاية القصة يجهل هذه الملابسات ، فالزوجة لم تقو على الدفاع عن نفسها ، وعندما حاولت اسكتها بزومة « حيوان جريح » ، وفى المرة الثانية والأخيرة بصرخة « كزثير أسد غاضب سمرتها مكانها بلا حراك » . وبالتالي فقد ظل حتى النهاية موقنا من خطيئة زوجه ، التى لم ترتكب غير خطيئة الخوف ، ثم الرعب الذى شل حركتها حتى فى

«اللحظات الحاسمة التي تتبعها المؤلف الخبير بالنفس البشرية خطوة خطوة
ليبين من خلالها مدى قهر المدينة وغدرها وخيانتها للضعفاء المسلمين الذين
لا يفكرون في إيذاء أحد ، فضلا عن البطش به واقتراسه ، لا يفكرون في
غير لقمة العيش والتوق الى المتع الميسرة لغيرهم . وقد أحست المستضعفة
المغتصبة في اللحظات الأخيرة بأشياء غريبة عجيبة تنفذ الى ذاتها وجسدها ،
أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف أشياء أحست معها كما لو أن كل
النيون الأحمر والأزرق والبنفسجي ومهرجان الأضواء والألوان ، كل
الوجوه الحلوة الحلقة والملابس الغالية الانيقة ، كل الروائح العطرة
المنعشة المخدرة والشوارع الواسعة المزدهمة النظيفة ، والمتنزهات ،
والأشجار ، حتى الأشجار محففة الأوراق مقصوصة كتسريحات السيدات ،
كل الترمويات والعربات الفارعة والسيارات والوجوه الخارجة من
السينمات والكباريات والراقصات ، كل الأطفال الاصحاء النظيفين
والأمهات والاجازخانات والارتستات ، كلها تتجمع وتسرّب اليها ، الى
داخلها المرتعش الخائف المهزوم المبهور ، وهي حتى في عجزها وإدراكها
وريقينها بالهزيمة التامة الساحقة بكل ما أوتيت من قدرة تقاوم ، ولا تكف
عن المقاومة ، مدينة بأكملها تتسرب اليها ورغما عنها تتسلل الى كل خاف
فيها ومستتر ، وكان لابد في النهاية ان تكف عن المقاومة ، تعباً ، وبأساً ،
ثم يقينا تاماً من اليأس ، وبأساً تاماً من أن معجزة ما لم تحدث وتنقذها
في نهاية الأمر وان بارادتها ، وبغير ارادتها تماماً كما كان الهاتف يؤكد ،
قد حدث كل شيء ، أما ما لم يذكره الهاتف ، ولا كانت تتصور للحظة أنه
من الممكن أن يحدث ، أما أن تبدأ تتحول من استسلام مغلوب الى استسلام
مستمتع ، فهو رغم حدوثه ، الشيء الذي كان لا يمكن ، حتى وهو حادث ،
ان تصدقه ، فالمشكلة أنها ما كادت تبدأ تحس بهذا حتى كان الباب قد
فتح ، وعلى عتبة وقف « حامد » طويلاً رقيقاً مصعوقاً أسمر غامق
السمرة .

والقصة مكونة من جملة واحدة ، كأنها نهر تصطرع على امتداده
الدوامات التي تشدنا الى القاع ، وإذا كان الشر والوحل والقيح في القاع
فالنجاة في العوم ، لكن لا نجاة ، وقد لحقت الهزيمة بالأسرة المستضعفة ،
فانسحبت من المدينة ، تحتوى من برد الصباح الباكر بالجدران ، والمدينة
لا تحس بها : « قافلة صغيرة تتسلل منسحبة من المدينة الكبيرة الراقدة في
صمت ولا مبالاة لا تحس بهم ولا بما تعفل به صدورهم من أهوال ، نائمة
تشخر في برائة وضмир مستريح وكأنها ما فعلت شيئاً ، حتى لقد بلغ
«لفيط » بحامد » الى حد التفكير في أن يلقي « بصرة » العزال جانباً ،

وينهال بزقلته ضربا ودشدشة وتكسيرا على فتارينها المضينة وعرباتها.
اللامعة المستكنة وحتى أسفلت شوارعها المغسول ، كان من جماع قلبه قد
أصبح لا يطبق حتى مشيه في شوارعها وهو يغادرها ، لم تعد في نظره
مدينة • لقد أصبحت كابوسا خانقا بشعا •

وقد غافلته « فتحية » وهربت في باب الحديد : عادت الى مصر
بارادتها هذه المرة وليس أبدا تلبية لهاتف هاتف أو نداء نداءة •

وكما استعان يوسف ادريس بالحكاية الخرافية في قصة « النداهة »
فقد استعان بالأغنية الشعبية في قصة : « لان القيامة لا تقوم » التي كتبها
في آذار (مارس) ١٩٦٥ ، ويرجع الفضل في تنبيه المهتمين بفن القصة
لهذه الأغاني الى توفيق الحكيم بهقدمته لمسرحية « يا طالع الشجرة »
١٩٦٢ ، ويستعين ادريس بأغنية أخرى هي « الدبة وقعت في البير -
وصاحبها واحد خنزير » محاولا - بهذه القصة - تفسير الأغنية بتحديد
مراميها التي رسمها الكبار ، وخفيت عن أذهان الصغار الذين مازالوا
يتداولونها ، والدبة هنا هي والددة الصبي ابراهيم وقد سقطت الدبة في
البير بعد وفاة زوجها •

وقد كتبت هذه القصة عقب الصراع الدامي بين لومومبا وتشومبي
في الكونغو ، وقد تعاطف شعبنا مع لومومبا وأظهر تعاطفه باطلاق اسم
« تشومبي » على المبغضين ، وفي هذه القصة تظهر شخصية ثانوية هي
« تشوبه » الصبي الأول لصاحب ورشة الدوكو ومساعدته ، وهو أكبر من
ابراهيم في السن وأعمق في الصحوة ، أكرد الشعر ، مفرطح الأنف •
غليظ الصوت على عكس أخيه « المبا » و « تشوبه » لا هم له طول اليوم
الا تعذيب ابراهيم وصفعه ومعايرته بأمه ، وهذا يؤكد ان الأحداث العامة
تكون نصب عيني كاتبنا عندما يكتب وانها تلتحم بنسيج أعماله كثيرا •
وقد يكون ظهورها واضحا كما هو الشأن مع هذه القصة • وقد يعتمد على
« الاحساس » كما في « النداهة » و « مسحوق الهمس » •

الفهرس

صفحة	الموضوع
٣	امـداء
٥	مقدمة
٩	الفصل الأول - قواصل
١١	مدخل الى موباسان
٢٧	التواصل الانسانى الحيوانى
٣٧	الشقاء بين تشيكوف ونجيب محفوظ
٤٧	تواصل الأجيال ابداعيا
٦١	الفصل الثانى - الظواهر
٦٢	القصة .. والتطبيع
٨٢	القصة .. والبيترول
٩٧	النذير
١٠٧	رحلة الليل
١٢٢	ظاهرة الروائع فى القصة القصيرة
١٣١	ظاهرة لغوية فى القصة النبوية
١٤٧	الظواهر الفلكورية فى قصص ليلى العثمان
١٥٥	الكتابة عن الطين
١٧٧	الفصل الثالث - قضايا
١٧٩	العنوان والخاتمة فى قصص محمد كمال محمد
١٨٩	العنوان فى قصة محمد سليمان
١٩٧	هوامش على قصة محمد صدقى
٢٠٥	أسلوب القص عند صلاح عبد السيد
٢١٧	المقال القصصى عند لقمان يونس

الموضوع	صفحة
الكان ينفرد بالبطولة	٢٢٣
الجـوع	٢٣٧
حمار العقاد	٢٤٥
الفصل الرابع - رؤى	٢٥٧
الرؤى الزجاجية فى « الليل ٠٠ والخييل »	٢٥٩
المأوى والمنفى	٢٦٧
السؤال عن الأحوال	٢٧٧
رحلات البحث عن الحقيقة فى قصة سعيد بكر	٢٨٥
القصة ٠٠ والسياسة عند رجب سعد السيد	٢٩٧
مطلات على الداخل	٣١١
لغة الآى آى	٣٢١
الندامة ومسحوق الهمس	٣٢٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٥٤٢/١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4615 — 3

فى مقدمة كتابنا: «الإنسان بين الغربة والمطاردة،

عرفنا فن القصة القصيرة بأنه: «فن اتقان
المعايشة». فى هذا الكتاب نواصل معايشة المعايشة،
متحدثين عن تواصل الأدباء منذ موباسان إلى ما بعد
نجيب محفوظ، محاولين رصد بعض الظواهر، مثيرين
بعض القضايا، مستخلصين بعض الرؤى. وغايتنا اتقان
فن معايشة القصة القصيرة.

والانسان حيوان يعيش بالأمل.

والذين لا أمل لهم.. لا يكتبون.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب